C. Jalbă

ROMANUL LUI G. CĂLINESCU





C. JALBĂ

ROMANUL LUI G. CĂLINESCU

Geneză. Modalități artistice

[illegible]

##002# OK (tasta de apel)

*266 (reconfig. căsuță vocală)

[illegible]

Modificarea tipului de abonament solicitată de dvs. a fost efectuată

10:34 / 21.10.2003

Coperta de :

C. JALBĂ

ROMANUL LUI G. CĂLINESCU

Geneză. Modalități artistice





EDITURA MINERVA
Bucureşti 1980

ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Orice text călinescian, fie el de teorie sau de beletristică, incumbă surpriza în fața a ceea ce aparține somatic personalității autorului lui *Șun*: inteligența și capacitatea de fantezie. Asistăm în ceea ce privește fenomenul Călinescu, la fuziunea dinamică a cerebralității cu sensibilitatea, într-un grad și la un nivel cu inegalabile determinări, în fiecare dintre domeniile pe care le atinge. În traiectoriilor lor, teoreticianul și criticul sînt însoțiți eficient de artist, iar romancierul și poetul, în arie proprie, împrumută orientativ și organic din substanța gînditorului și a eruditului : *Istoria literaturii române...*, impresionantă prin erudiția și finețea judecății de valoare, radiază acel aflux de poezie datorat artistului, după cum stilul neologistic și percepția sintetică, proprii omului de știință, devin superior artistice în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru*. Ipostazele călinesciene, în sfera actului de cultură, sînt așadar plurale și intercondiționate. S-a atribuit lui G. Călinescu condiția „scriitorului total", semnalîndu-i-se „proteismul organic, temperamental și de caracter", disociindu-l de cel „istoric", reprezentat de un I. H. Rădulescu, B. P. Hasdeu sau N. Iorga. Definiția surprinde exact fenomenul călinescian, și de fapt vizează tocmai stadialitatea excepțională a celor două trăsături pe care le-am amintit, solicitate în aventura universalității. Fără să împietăm asupra operei la I. H. Rădulescu, B. P. Hasdeu, vom spune totuși că proteismul lui G. Călinescu incumbă o mai mare plenitudine de inteligență și imaginație, dată fiind epoca mai modernă căreia i-a aparținut. Ar fi de amintit că multidirecționarea călinesciană nu s-a soldat cu acumularea superficialului,

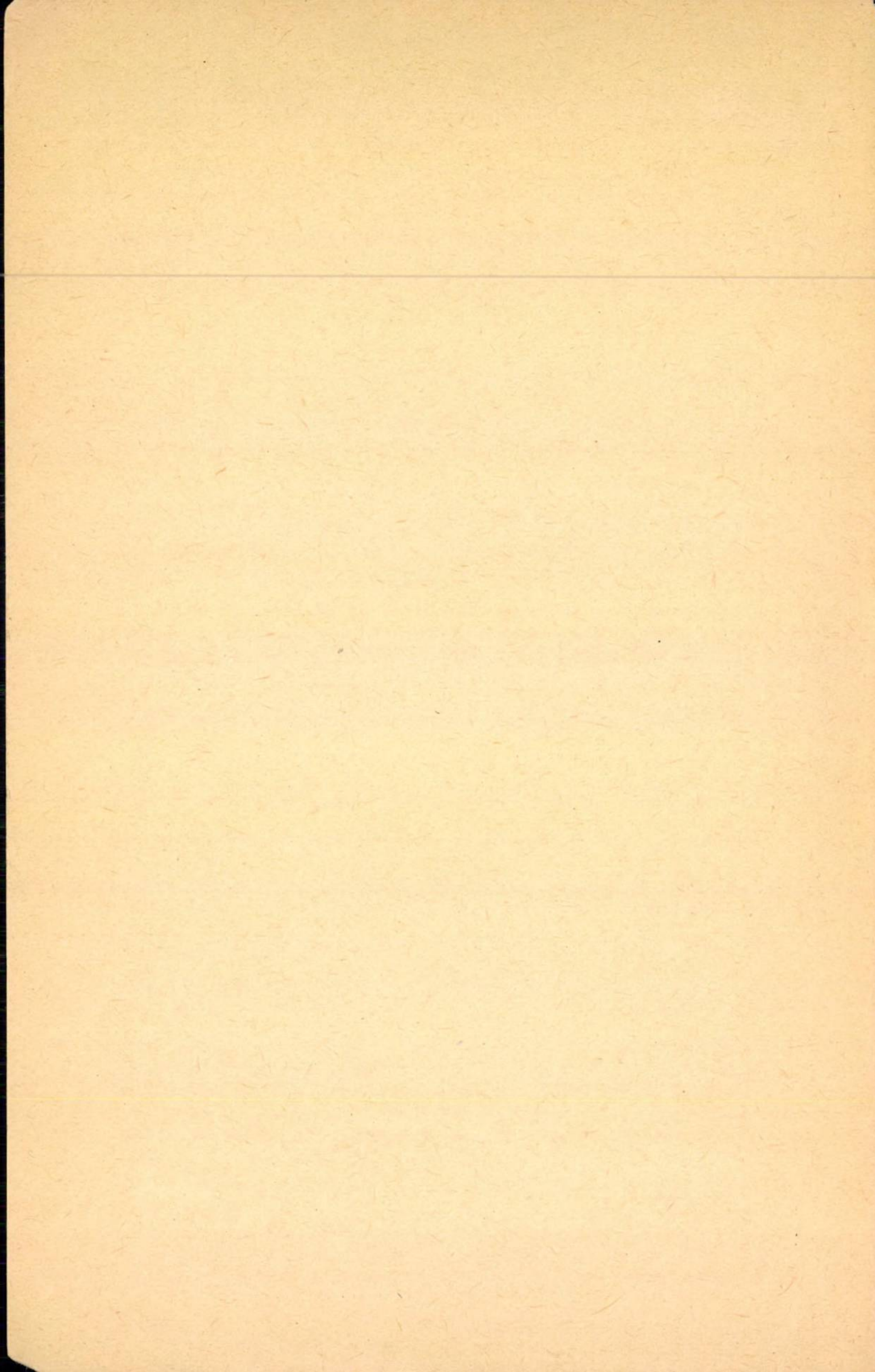
a aproximației de valoare, într-un domeniu sau altul, oricare. Dacă *Istoria literaturii române*... nu răspunde cerințelor și canoanelor genului, ea reprezintă totuși o reevaluare — de esență și subtilitate — a întregii noastre literaturi; *Bietul Ioanide*, operă prin care G. Călinescu se înscrie în circuit european, îl definește ca unul din scriitorii noștri prin excelență inteligenți, consagvinar cu Ibrăileanu din *Adela*, cu Hortensia Papadat-Bengescu și chiar cu Camil Petrescu. Dacă luăm alt compartiment, dramaturgia, atunci mimarea atmosferei antichității asiatice în *Șun* pentru a exprima o stare de spirit modernă devine iarăși ilustrativă pentru nivelul valoric al celor două trăsături amintite.

G. Călinescu abordează fenomenul culturii cu un sentiment impetuos al proprietății, „ca o forță cotropitoare"..., spune plastic Vladimir Streinu, ... „după legea morală, s-ar zice, a unui Rastignac al culturii sau a unui ocupant...". O atare atitudine implică nu numai temeritate și un arsenal adecvat, dar și viziune proprie elastică, rezistentă, propulsantă. Destinul călinescian închide în sine gestul rar al creatorului care nu numai că se integrează prodigios actului de cultură, dar tinde în același timp să-l adapteze și instrumentarului, temperamentului, gustului său propriu. Capacitatea ideatică și imaginația acestui „Rastignac al culturii" trece așadar un examen major, validîndu-se spectaculos. Teoreticianul va pregăti amplu drumul artistului, va acredita „bronzul clasic" ca singura modalitate de a crea durabil, iar romancierul, căruia clasicitatea îi vine ca o haină, va prilejui exemplare demonstrații aplicate, fără să aibă aerul flagrant a o face. Dealtfel, e greu de găsit exemple de personalități „proteice", chiar în alte culturi decît a noastră, care să se manifeste esențialmente diferit, în compartimente separate ale proteismului lor; Goethe, evident, e altul ca factură în *Egmont* decît în *Suferințele tînărului Werther*, dar distanțarea calitativă devine în cazul său un efect de evoluție.

Oricît impuls de contradicție și gratuit au determinat unele evoluții ale sale (polemica cu E. Lovinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu și alții) în ansamblul activității teoretice, G. Călinescu n-a pierdut niciodată de sub picioare terenul ferm al clasicității, am zice, al unei clasicități extinse, iar ca romancier orientarea spre romanul de tip obiectiv reprezintă, credem, mai mult decît o reacție față de proza epocii, contaminată, în bună măsură, de Proust. Clasicitatea, riscăm această ipoteză, convenea, printre altele, lui Călinescu fiindcă oferea un cîmp

mai prielnic pentru afirmarea naturii personalității sale în ipostaza teoretician-artist.

În primul rînd — și lucrul fundamental — îi oferea mai deplin posibilitatea de a racorda aplecarea acută spre *materialitatea* literaturii cu tendința de a universaliza semnificațiile ei. Faptul, incluzînd atît pe teoretician cît și pe artist, aproape că nu se mai cere demonstrat. În exegeza lui G. Călinescu, factorul concret, material, e urmărit asiduu — atît în interiorul operelor, cît și în ambianța biografico-familială și socială. Critica, la G. Călinescu, e totdeauna aplicată la obiect : acel impresionism specific, capabil de mișcări largi și asociații neașteptate, uneori paradoxale, pe un fond vast de erudiție, dezvăluie în primul rînd o sensibilitate a concretului artei. Reflectînd anume etape ale istoriei, romanele lui G. Călinescu incorporează un material social-istoric dens, uimind prin realismul, precizia și calitatea observației. Dacă în textura romanelor sale pot fi identificate unele simboluri — modul său de a scrie este deschis, avînd claritatea formulei clasice. Modernitatea creației sale — și e nevoie a fi mereu subliniată această trăsătură — nu angajează absconsul, incifrarea abstractă, jocul de lumini și umbre ; ea extensionează, valorifică și inovează maniera clasică. Cum vom încerca să arătăm, G. Călinescu, ca romancier, este un clasic modern.



I. G. CĂLINESCU ŞI PROBLEMELE ROMANULUI

1. DISCUŢII ŞI POLEMICI

Dezvoltarea explozivă a romanului românesc între cele două războaie mondiale a fost însoţită de numeroase dezbateri teoretice. La ele iau parte critici literari de prestigiu şi într-o măsură mult mai mare, scriitorii înşişi. Sînt de relevat printre aceştia Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade şi alţii[1]. Discuţiile se duceau, în esenţă, în jurul aşa-zisei „crize" a romanului. Experienţele variate, tendinţa de a le valida şi generaliza, participarea romancierilor înşişi la discuţii creau impresia unei crize, a unui impas al genului. De fapt această impresie era alimentată tocmai de prolificitatea romanului, de mulţimea experimentelor care păreau să ducă la o tendinţă de dizolvare a trăsăturilor specifice genului.

G. Călinescu ia parte la dezbateri cu pasiune şi cu vervă ca cititor de literatură pasionat şi avizat şi întotdeauna aureolat de geniul criticii. Cum este firesc, în asemenea împrejurări se declanşează controverse şi opiniile lui G. Călinescu cu privire la estetica romanului sînt, aproape fără excepţie, intervenţii sau răspunsuri polemice, inserate în cronici literare sau în articole. Ar fi exagerată, credem, încercarea de a-l prezenta pe G.

---

[1] Dinu Pillat, *Dezbateri româneşti asupra romanului (De la G. Ibrăileanu la G. Călinescu)*, în „Viaţa românească", XX (1967), nr. 5 (mai).

Călinescu ca teoretician al romanului, construindu-i un sistem pe care el însuși nu și l-a creat, sprijinindu-ne pe extrase din opera sa de critic literar. El are, totuși, o concepție asupra romanului, opiniile sale, chiar „fulgurante“, meritînd toată atenția. Aceasta nu numai pentru strălucirea lor, ci mai ales pentru faptul că, pornind de la ele, pot fi puse în lumină aspecte importante ale creației sale epice.

În discuțiile cu privire la roman, G. Călinescu afirmă un punct de vedere personal mai pronunțat abia în 1938-1939, după o activitate literară de mai bine de un deceniu. Nu pierdem din vedere, evident, faptul că în cronicile sale literare, începînd mai ales din 1932, se întîlnesc numeroase referiri cu caracter teoretic care privesc romanul. El intervine într-un moment cînd discuțiile în jurul romanului aveau loc de mai bine de un deceniu. Punctul de plecare al acestor discuții l-a constituit articolul lui G. Ibrăileanu *Creație și analiză. Note pe marginea unor cărți,* publicat în 1926 în „Viața românească“[2], în care se arată că literatura română nu a avut o evoluție normală și că pînă după primul război mondial a predominat „caracterul liric, indiferent de gen“. Genul „pur epic“ începe, afirma criticul, cu *Neamul Șoimăreștilor, Ion, La Medeleni, Întunecare.* Situarea acestor romane în același plan ar putea surprinde. G. Ibrăileanu vede însă romanul ca o operă complexă, în care „epicul“ și „liricul“ își dau întîlnire. „Romanul «gen epic» — scrie el — e în adevăr, în primul rînd, epic. Dar romanul e un gen complex ; el trebuie să redea viața în întregimea ei, și de aceea, canavaua rămînînd epică, romanul conține lirism și descripție, și dramatism. E, așadar, un gen hibrid, ori compozit, care presupune, la creator, concepția unilaterală a realității, firește, în primul rînd, concepția epică. Din această cauză, puține romane sînt perfecte, sau, mai exact, complecte“.

G. Ibrăileanu credea că ceea ce lipsea prozatorilor români era „psihologismul“, carență pe care o explică prin faptul că omul „întîi privește în afară și mult mai

---

[2] G. Ibrăileanu, *Creație și analiză. Note pe marginea unor cărți,* în „Viața românească“, XVIII (1926), nr. 2-3 (februarie-martie).

tîrziu se întoarce asupra lui însuşi [...]. Deci analiza este posterioară observaţiei". Stadiul romanului românesc la data apariţiei studiului amintit îi dădea drept austerului critic ieşean să susţină această teorie, care pretindea trecerea de la „observaţie" la „analiză". Pe de altă parte, G. Ibrăileanu este primul nostru critic care atrage atenţia asupra valorii creaţiei lui Proust şi încearcă să explice „revoluţia" produsă de scriitorul francez în evoluţia romanului. El consideră că ceea ce aduce Proust cu adevărat nou este felul său de analiză. „Analiza lui — scrie Ibrăileanu — este sui-generis. Ea este creaţie, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alţii (în realitate pe el, în diferite posturi morale trăite ori ipotetic, cum face orice scriitor cînd «redă» tipuri, — dar vom vedea că are alt rezultat decît alţii). Această analiză la Proust e o descriere a sufletului şi, mai ales, o povestire a sufletului. El face portretul şi romanul «epic» al unor stări de suflet. El care n-are subiect şi intrigă internă. El creează lumi sufleteşti". Şi mai departe : „...Proust a creat nişte realităţi nouă. Pînă acum s-au creat oameni geloşi, ori s-a analizat gelozia şi celelalte sentimente. Proust a creat Gelozia, Amorul şi atîtea alte stări de suflet".

Orientarea spre Proust propusă de G. Ibrăileanu găseşte teren în mişcarea literară de la noi. Ea determină însă şi reacţii puternice, dînd naştere la pasionate polemici în presa vremii. Mihail Sebastian publică în „Cuvîntul" în 1927 şi 1928 o suită de articole sub titlul *Consideraţii asupra romanului modern*[3] în care susţine, în consens cu G. Ibrăileanu, că Proust are marele merit de a fi creat cel dintîi şi totodată cel mai valoros roman „pornit pe drumul adaptării la estetica modernă". Mihail Sebastian înregistrează apoi, ca o experienţă singulară în dezvoltarea genului, apariţia în 1927 a romanului lui A. Gide *Les Faux — monnayeurs.*

---

[3] M. Sebastian, *Consideraţii asupra romanului modern*, în „Cuvîntul", III (1927) : I. *Declinul genului*, nr. 887 (octombrie) ; II. *Panlirism*, nr. 895 (14 octombrie) ; III. *Precizări*, nr. 901 (20 octombrie) ; IV. *Între aventură, biografie şi roman*, nr. 905 (25 oct.) ; V. *Romanul pur*, nr. 904 (2 noiembrie) ; VI. *Marcel Proust*, nr. 942 (30 noiembrie), IV (1928) ; VII. *Între Unamuno şi Pirandello*, nr. 1033 (2 martie) ; VIII. *Unamuno*, nr. 1039 (8 martie).

Pasionanta pledoarie a lui M. Sebastian, în favoarea lui Proust, pornită mai mult dintr-o simpatie intelectuală pentru acesta decît dintr-o afinitate de structură morală, este întîmpinată de mulți scriitori cu o vie dezaprobare ; modalitatea tehnică nouă propusă de Proust este considerată ca primejdioasă pentru destinul romanului. Felix Aderca, în articolul *Descompunerea unui gen literar*, arată că Proust a contribuit într-o măsură mai mare decît alți scriitori la pulverizarea formei clasice a romanului. Scriitorul era cu atît mai contagios, cu cît el „a creat monstrul cel mai impunător"[4]. Cu verva sa tăioasă, F. Aderca își exprimă dezacordul față de o metodă de creație considerată de el prea personală și prea autobiografică. „E sortit deci romanul — se întreabă el — să devie de-aici înainte, pentru a fi luat în seamă, o acumulare de cărți personale, o pădure a amintirilor confuze și a nostalgiilor intime ?"

Mihail Sebastian răspunde cu articolul intitulat *Tot despre descompunerea romanului*, publicat în „Universul literar", în care ia apărarea lui Proust. Scriitorul francez, arată Sebastian, are meritul de a fi adus romanul la o „formulă contemporană"[5]. Felix Aderca replică, în aceeași publicație, susținînd că destinul romanului nu era încă încheiat și că setea de literatură va înlătura toate „aberațiile epicului contemporan"[6]. De fapt, F. Aderca dă o definiție artei lui Proust, artă pe care o combătea și care era valabilă, în fond, pentru orice mare creație artistică : „Descoperirile psihologice ale lui Proust numai privite literalicește, adică gustate în efectele lor artistice, rămîn fără moarte, oricîte descoperiri psihologice s-ar face și chiar în cazul cînd nici una din componentele psihologice proustiene nu s-ar verifica științific". Asemenea considerații îl determină pe M. Sebastian să declare, pe bună dreptate, că Marcel Proust își cîștigă încă

---

[4] F. Aderca, *Descompunerea unui gen literar*, în „Universul literar", XLIV (1928), nr. 40 (30 septembrie).

[5] M. Sebastian, *Tot despre descompunerea romanului*, în „Universul literar", XLIV (1928), nr. 43 (21 octombrie).

[6] F. Aderca, *Destinul romanului*, în „Universul literar", XLIV (1928) nr. 45 (4 noiembrie).

înainte de a cuceri pe cititori, „posteritatea lui Homer“[7]. Dezbaterea se duce, după cum se vede, pe plan estetic. Ea se desfășoară paralel și pe alte planuri, fiind luate în discuție și implicațiile sociale ale romanului, fără a se pierde din vedere aspectele pur estetice.

În acest sens este important articolul lui M. Ralea *De ce nu avem roman?* apărut în „Viața românească“ în 1927[8]. El explică „criza“ romanului românesc prin golul mare existent în domeniul acestui gen pînă după primul război mondial. În aceste împrejurări, romanul a devenit, arată M. Ralea, o „lipsă națională“ și fiecare scriitor se simțea îndemnat să-și intituleze compozițiile „roman“ fie că se încadrau în acest gen, fie că nu se încadrau. Ralea conchide că unele dintre cauzele primejdioase pentru dezvoltarea romanului românesc erau „mai ales de ordin social“, ca, de exemplu, gradul scăzut de „diferențiere“ care nu proiecta plenar viața individului. Alte cauze el le vedea în „psihologia noastră etnică“, saturată de clemență. Aceasta ducea la diminuarea conflictelor, fără care nu este posibilă creația de caractere puternice.

Articolul lui M. Ralea reprezenta un pas înainte în dezbatere prin aceea că încerca să raporteze problemele romanului la realitățile sociale, la specificul nostru etnic. Desigur, el se angaja în unele explicații care trebuie privite cu circumspecție, dar concluziile asupra ceea ce trebuie să înfățișeze romanul, adică individualități complexe, „semnificare morală“, conflicte puternice și altele, erau operante. „Romanul — scrie el — e povestea unor oameni caracteristici, originali, a căror viață se degajă clar de mediul cu care intră în conflict. Viața lor sufletească trebuie să fie complexă tocmai ca să fie posibil acest conflict, adică să apară în conștiința lor problema care îi tortureaza și-i îndepărtează de felul cum concep viața semenii lor. Romanul e legat de apariția conștiinței“. Și mai departe: „Romanul nu apare decît într-o societate așa de diferențiată în care orice om e,

---

[7] M. Sebastian, *Lecția lui Proust*, în „Universul literar“, XLIV (1928), nr. 46 (11 noiembrie).

[8] M. Ralea, *De ce nu avem roman?* în „Viața românească“, XIX (1927), nr. 4 (aprilie).

în felul lui, o individualitate. Romanul e partea individualităților fără viață publică, fără strălucire, a individualităților modeste, înecate în masa mare a publicului. Persoane fără importanță istorică, dar cu mare semnificare morală. Romanul e povestea vieții și sufletului individualității private, cele mai caracteristice".

Cu informația sa întinsă, Ralea își sprijină argumentarea cu referiri la o serie de lucrări străine, dintre care mai importante sînt cele ale lui Brunetière (*L'évolution des genres*), R. Müller Freienfels (*Psychologie der Künste*), A. Thibaudet (*Le liseur de romans*), P. Bourget (*Essai sur le roman* și *Etude et portrait*), H. Massis (*Reflexion sur l'art du roman*) și alții. Cu spiritul său polemic, Camil Petrescu, în articolul *De ce nu avem roman*[9], preia problemele puse în discuție de criticul ieșean. „Cu eroii care mănîncă trei săptămîni cinci măsline, care fumează doi ani o țigară, cu cîrciuma din tîrgușorul de munte și gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova — scrie Camil Petrescu — nu se poate face roman și nici măcar literatură. Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sînt posibile [...]. Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii, dincolo de contingențele obișnuite. Sau cel puțin fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea".

La prima vedere s-ar părea că nu ar exista deosebiri prea mari între opiniile despre roman ale lui M. Ralea și cele ale lui Camil Petrescu. Nu este însă greu de sesizat că, dacă criticul „Vieții românești" și autorul *Patului lui Procust* se situează pe poziții apropiate în ceea ce privește condițiile care favorizează apariția romanului, ei se separă — și încă adînc — din alte puncte de vedere. Camil Petrescu își îndreaptă atacul, în fond, nu numai împotriva lui M. Ralea, ci și împotriva literaturii „rurale" promovate de revista ieșeană. El pledează pentru o literatură „urbană", domeniu în care se întîlnește cu E. Lovinescu.

---

9 Camil Petrescu, *De ce nu avem roman*, în „Viața literară", II, (1927), nr. 54 (4 iunie).

Camil Petrescu are în vedere și poziția ziarului „Cuvîntul", unde își publică articolele privitoare la roman Mihail Sebastian. Ziarul îl aprecia pe Gib I. Mihăescu ca pe unul dintre cei mai reprezentativi „proustieni" din literatura română. „Nu poți face literatură serioasă — scrie Camil Petrescu — nici cu satanismul școlăresc al d-lui Gib Mihăescu. Dealtfel lumea personajelor d-sale este identică aceleia a scriitorilor semănătoriști, numai tratată cu o puerilă cruzime". El taxează o asemenea literatură cu calificativul de mediocră, concluzia lui fiind că prin asemenea mijloace „nu se pot realiza decît schița și nuvela".

Interesante sînt și opiniile lui Pompiliu Constantinescu cu privire la situația romanului în România îndată după primul război mondial. El consacră acestei probleme un amplu articol, publicat în revista „Kalende"[10] în 1928. Criticul constată caracterul eminamente social al romanului românesc, considerînd că realitățile noastre proiectează două tipologii esențiale : aceea a „parvenitului", a adaptatului „prin amoralitate", și aceea a „dezadaptatului", prin „exces de sensibilitate și individualism pasiv". Aceste idei le întîlnim de fapt și la G. Ibrăileanu. Pompiliu Constantinescu face însă o incursiune istorică destul de amănunțită, în care se ocupă de proza lui N. Filimon, D. Zamfirescu, M. Eminescu, B. St.-Delavrancea, M. Sadoveanu, I. Creangă, D. D. Pătrășcanu, Em. Gîrleanu și alții. Criticul apreciază romanul *Ion* al lui L. Rebreanu ca „un esențial început de emancipare a categoriei sociale". Este interesant de relevat că nici el nu pomenește de Slavici, deși acesta oferă prin *Mara* (1894), cronologic, a doua mare realizare a genului în literatura română. Criticul insistă și asupra contribuției lui Proust în dezvoltarea romanului, afirmînd că „marea aplicație spre psihologie a scriitorului francez deschide calea «romanului pur», instrument de adîncire în misterul eului uman. Exemplul lui Proust îl consideră operant pentru romanul românesc, deoarece el poate conduce la o diferențiere mai profundă a personajelor". În

[10] Pompiliu Constantinescu, *Considerații asupra romanului românesc*, în „Kalende", I (1928), nr. 1 (10 noiembrie) ; nr. 2 (decembrie).

acest cult pentru Proust, Pompiliu Constantinescu se întîlnește, așadar, cu G. Ibrăileanu, M. Sebastian, Camil Petrescu și alții.

Polemici sau solidari în susținerea unor puncte de vedere, criticii și scriitorii asupra cărora ne-am oprit sînt unanimi în constatarea că romanul românesc ia o mare dezvoltare după primul război mondial. Tocmai această «supraproducție» de romane îi solicită să discute destinul romanului, modul lui de a fi, compatibilitatea lui cu climatul național și social, direcțiile lui de dezvoltare.

2. ROMANUL ÎN GÎNDIREA ESTETICĂ A LUI G. CĂLINESCU

În acest climat efervescent din jurul problemelor romanului românesc, G. Călinescu se integrează cu oarecare întîrziere. El colaborează între 1923 și 1930 la revistele „Roma", „Gîndirea", „Vremea" și altele. Paralel scoate și reviste literare : „Sinteza", după părerea unor istorici literari, și, sigur, „Capricorn". Este preocupat să facă cunoscuți la noi scriitori străini, îndeosebi italieni, nu numai prin paginile revistei „Roma", ci și în „Viața literară". Prezintă aici pe Luigi Pirandello, Jean Richepin, Italo Svevo, Henri Barbusse, Giovanni Papini, Giovanni Gentile, Giovanni Cardircchiali, Paul Valéry, Benedetto Croce, Francisc d'Assisi, Alfredo Panzini, Ferdinando Paolieri și alții[11]. Unora dintre aceștia le consacră chiar mai multe articole. Alfredo Panzini, care îi solicită atenția încă din 1924, este prezentat în revista „Roma", unde dă traduceri din opera sa[12]. Același regim e aplicat și lui Pirandello[13].

În perioada 1924-1930, G. Călinescu se ocupă cu precădere de istoria literară, sau, cum spune el, de „mărunțișurile literare". La „Mișcarea literară" susține chiar

---

[11] „Viața literară", I (1927), nr. 33 (15 ianuarie) ; nr. 34 (22 ianuarie) ; nr. 35 (29 ianuarie) ; nr. 36 (5 februarie) ; nr. 37 (12 februarie) ; nr. 39 (26 februarie) ; nr. 40 (5 martie) ; nr. 41 (12 martie) ; nr. 43 (26 martie) ; nr. 44 (2 aprilie) ; nr. 45 (9 aprilie) ; nr. 46-50 (16 aprilie — 14 mai).

[12] G. Călinescu, *Alfredo Panzini*, în „Roma", IV (1924), nr. 6-7 (iunie-iulie).

[13] Idem, *Luigi Pirandello și „pirandelismul"*, în „Roma", IV (1924), nr. 1 (ianuarie).

rubrica „Efemeride", cu două subrubrici : „Acum 25 de ani" și „Calendar literar". În prima prezintă reviste literare și înfățișează discuții purtate în legătură cu probleme privind arta pentru artă, curente literare, limba literară și altele. A doua, „Calendarul literar", cuprinde scurte informații privind îndeosebi biografia scriitorilor. Activitatea aceasta poate fi socotită pe drept cuvînt ca o pregătire în vederea viitoarei cariere de istoric literar. Dar G. Călinescu va desfășura concomitent și o asiduă activitate critică, recenzînd producția literară curentă : poezie, proză, critică și istorie literară. Cronicile sale n-au încă strălucirea de mai tîrziu, lucru pe deplin explicabil dacă ne gîndim, pe de o parte, că autorul lor se găsea la începutul activității sale și, pe de altă parte, că scriitorii pe care-i recenzează adesea (Ion Gane, C. Spirescu, Th. D. Speranția, M. Lungianu și alții) sînt mediocri. Dar, chiar cînd se ocupă de opere semnate de T. Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu, Lucian Blaga, M. Sadoveanu, Ionel Teodoreanu ori Al. O. Teodoreanu, comentariul său este economic, mai mult un fel de liant al citatelor în proză sau în versuri. Este limpede însă că aceste cronici constituie exerciții de laborator, care pregătesc și în parte anunță pe istoricul și criticul literar de mai tîrziu.

Reținem din această perioadă și preocupările lui în domeniul esteticii. Astfel G. Călinescu nu este de acord cu sistemul trihotomic al lui Mihail Dragomirescu[14], respinge unele opinii ale lui Lovinescu și ale altor critici ai vremii[15] sau discută sarcastic estetica ortodoxistă[16]. Printre altele, el își va justifica principial încă de pe acum polivalența personalității sale, combătînd ideea potrivit căreia activitatea de creator pe tărîm literar ar fi incompatibilă cu aceea de critic. „De fapt, în literaturile occidentale — scrie Călinescu — cei mai mulți scriitori

---

[14] G. Călinescu, *Mihail Dragomirescu*, în „Viața literară", I (1927), nr. 38 (19 februarie) ; *Simțul critic*, ibidem, nr. 40 (5 martie).

[15] Idem, *Cronica literară*, în „Sinteza", I (1927), nr. 2 (mai) ; *Despre critică și critici literari*, ibidem, nr. 3 (iunie-iulie) ; *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu*, în „Vremea", III (1930), nr. 152 (7 decembrie) și urm.

[16] G. Călinescu, *De disparitione angelorum*, în „Capricorn", I (1930), nr. 1 (noiembrie) ; nr. 2 (decembrie).

c-da 5546 cl. 2

fac și critică. Cum însă niciodată individul nu are două însușiri dezvoltate în chip egal, scriitorul cu mai mult succes în critică renunță sau cade în penumbră cu activitatea artistică, în vreme ce criticul cu succese literare renunță la acțiunea critică. Sînt însă și critici care au luat această ultimă cale fiindcă n-au avut talent. Aceștia sînt și cei mai ostili celor care valorifică literatura"[17]. Călinescu va apăra acest punct de vedere și mai tîrziu, cînd el însuși va activa atît în domeniul criticii, cît și în postura de scriitor.

Mai important pentru cunoașterea opiniilor estetice ale lui Călinescu este articolul publicat în primul număr al revistei „Sinteza"[18]. „E arta eternă — se întreabă el. Nimic nu e etern în univers în afară de universul însuși. Totul se preface, totul moare, nimic nu rămîne identic cu sine". Pornind de aici, G. Călinescu apreciază că idealul artistic sau școlile literare nu sînt decît „procese istorice ale spiritului de înnoire". Cercetînd „natura esteticului", el susține ideea dedublării structurii sufletești a artistului. „Noi afirmăm de la început — scrie Călinescu — că ideea explicită sau obscură de permanență a sufletului uman în universalitatea lui formează însuși postulatul artei. Am putea deosebi pentru mai multă claritate, desigur numai metodic, două aspecte ale Eului : un Eu practic, adică totalitatea funcțiunilor sufletești, întrucît ne adaptăm la mediu, și un Eu contemplativ simbolic și în acest înțeles universal". Problema adaptării la mediu o pune și Pompiliu Constantinescu în considerațiile sale asupra romanului. De asemenea structura sufletească dublă a artistului stă și în atenția altor cerce-

---

[17] Idem, *Critică și creație,* în „Viața literară", I (1927), nr. 37 (12 februarie).

[18] Idem, *Valoare și ideal estetic,* în „Sinteza", I (1927), nr. 1 (aprilie). S-a acreditat opinia că revista „Sinteza" a fost condusă de Călinescu. I. Valerian îi ia în adevăr lui G. Călinescu, în aprilie 1927, un interviu cu privire la „Sinteza", noua revistă care urma să apară (I. Valerian, *Apare o nouă revistă literară,* în „Viața literară", nr. 45 din 9 aprilie 1927). Dar din „Sinteza" reținem și următoarea precizare : „Proprietatea și direcția acestei reviste știm însă că a aparținut și aparține cu totul altcuiva decît d-lui Călinescu. Domnia-sa n-a fost decît colaborator vremelnic și a făcut parte din redacția noastră doar cîteva zile" (nr. 9 din decembrie 1927).

tători, iar Liviu Rusu își va clădi pe ea sistemul său estetic[19]. Unii critici literari caută chiar să explice prin ea opera lui Eminescu[20].

Colaborarea lui G. Călinescu la „Viața literară" îndeosebi în 1928-1929 nu dezvăluie încă preocupări teoretice deosebite în legătură cu romanul. El se angajează într-o lungă dispută cu Vladimir Streinu, care susținea în „Kalende" prioritatea „intelectualismului"[21], pronunțîndu-se împotriva „generației bombastice"[22] și invaziei „adolescenților" în cîmpul literaturii[23]. Al. Dima, deși făcea parte din generația „adolescenților", se alătură lui Călinescu, criticînd, la rîndul său, pretențiile tinerilor de a ocupa poziții importante în cîmpul literelor înainte de a încerca să-și formeze o cultură serioasă[24]. „Viața literară" înregistrează cu elogii acest răspuns „înțelept", care demonstra că încă nu fusese contaminată întreaga generație de „morbul adolescenței".

În tot acest timp, „Viața literară" dezbate sistematic o serie de probleme privind romanul. Ion Dunăreanu publică articolul *Aspecte din romanul francez contemporan, romanul biografic, exotic, de aventuri de război, femenin, de analiză*[25]. Tot în „Viața literară", D. C. Amzăr se ocupă de *Psihologia concretă în romanul biografic*[26]. Își spun cuvîntul în problemele romanului și alți colaboratori, nu însă și G. Călinescu. Se poate afirma că de-a lungul unei perioade cuprinse între 1923 și 1930, perioadă de

---

[19] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ed. II, București, 1944.

[20] I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1967.

[21] G. Călinescu, *Lucifer*, în „Viața literară", III (1928), nr. 96 (1 decembrie) ; *Numărătorii de stele*, ibidem, IV (1929), nr. 99 (5 ianuarie) ; *Dispută nerodnică*, ibidem, nr. 106 (30 martie — 13 aprilie).

[22] Idem, *Generația bombastică*, în „Viața literară", III (1928), nr. 91 (27 octombrie).

[23] Idem, *Invazia adolescenților*, în „Viața literară", IV (1929), nr. 100 (12 ianuarie) ; *Fronda copiilor*, ibidem, nr. 102 (2-16 februarie).

[24] Al. Dima, *Răspunsul unui adolescent*, în „Viața literară", IV (1929), nr. 101 (19 ianuarie — 2 februarie).

[25] I. Dunăreanu, *Aspecte din romanul francez contemporan*, în „Viața literară", IV (1929), nr. 101 (19 ianuarie — 2 februarie) ; nr. 109 (11—25 mai).

[26] D. C. Amzăr, *Psihologia concretă în romanul biografic*, în „Viața literară", IV (1929), nr. 105 (16—30 noiembrie).

vii discuții în jurul romanului, G. Călinescu nu cuprinde în sfera sa de preocupări problemele speciei. Disputa se duce cu patos chiar în paginile revistelor la care colaborează. El se mărginește doar să constate într-un articol ca *Valoarea și ideea estetică*: „azi e la modă romanul". Cînd îl prezintă pe Ionel Teodoreanu, el scrie că literatura „are ca fond umanitatea, vreau să zic conștiința"[27]. Romanul lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* este judecat sub raportul tehnicii la care recurge scriitorul și apreciat ca „film de mare artă, interesant oriunde și pe care l-am vrea cît mai lung"[28]. Mai în amănunt discută despre roman o singură dată, și atunci nu ca teoretician, și anume un roman nu din literatura română, ci din cea italiană, care îi era la acea dată cea mai familiară dintre literaturile străine. Avem în vedere prezentarea romanului lui Italo Svevo *La Conscienza di Zeno*. „Romanul, mai mult ca oricare alt gen — scrie G. Călinescu —, fixează etapele sufletului universal în necontenita devenire. Fără ca să fie un produs al cugetării metafizice, putem vedea în aceasta din urmă un indice al evoluției conștiinței literare. Astfel romantismul cu toate derivatele sale s-a formulat în subiectivismul postkantian evoluat pînă la recentul voluntarism justificînd în erou posibilitatea intervenirii conștiinței creatoare de eveniment în lumea obiectivă"[29]. Sînt considerații care pledează pentru actualitatea romanului ca gen, pledoarie sprijinită pe teze estetice-filozofice destul de generale.

Așadar, activitatea lui G. Călinescu între 1923 și 1930 impune constatarea obiectivă că în acest interval de timp problemele romanului nu intră, cum am mai spus, în sfera preocupărilor sale, decît tangențial. Situația se schimbă însă în momentul cînd se hotărăște să devină autor de romane. Este simptomatic faptul că înainte de apariția *Cărții nunții*, în care este descrisă viața moder-

---

[27] G. Călinescu, *Ionel Teodoreanu*, în „Gîndirea", VIII (1928), nr. 1 (ianuarie).

[28] G. Călinescu, *Bibliografie critică*, în „Capricorn", I (1930), nr. 2 (decembrie).

[29] G. Călinescu, *Italo Svevo*, în „Viața literară", I (1927), nr. 35 (29 ianuarie) (reprodusă în G. Călinescu, *Scriitori străini*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 754—756).

nă, el se preocupă foarte stăruitor tocmai de problemele oglindirii acesteia în roman. *Romanul și viața modernă,* articol pe care îl publică în 27 februarie 1932 în „România literară", se înscrie ca prima încercare a sa de a angaja direct în discuție specia romanului. Teza sa este necesitatea scriitorului, a romancierului în speță, de a se apleca asupra realității, de a fi contemporan cu ea, de a încorpora în roman o cunoaștere a vieții mai directă. „Ceea ce lipsește romanului românesc în genere — scrie G. Călinescu —, chiar cînd aduce însușiri remarcabile de stil și culoare, este contactul cu viața. S-ar părea că scriitorul român nu-și trăiește viața și în cele mai multe cazuri chiar așa și este. Romancierul nostru este un literat, un meșteșugar care ia o temă, cum ia fierarul un fier, o înroșește, o bate, o răsucește, îi dă în sfîrșit o formă regulată, dar metalul cu care lucrează e o substanță inadecvată obiectului pe care-l face, așa că totul rămîne cu valoarea unui exercițiu abstract"[30]. Justificîndu-și punctul de vedere, Călinescu arată că toți marii romancieri străini au trăit în „actualitatea senzațională", și, dacă cititorii români nu manifestau interes pentru romanele românești, lucrul se explica tocmai prin aceea că ei nu întîlneau în aceste romane aspecte moderne ale vieții, adică mai noi. „Omul și femeia de azi — scrie G. Călinescu — trăiesc în orașul concret cu baruri, teatre, cinematografe și cafenele, cu case de modă și bazinuri de înot, cu concursuri de frumusețe și crime fioroase. Tinerimea își concretizează sentimentalitatea nu în Romeo și Julieta sau în Dante și Beatrice, ci în Ramon Novarro și Greta Garbo, și, în vreme ce fetele visează să devină stele de cinematograf, puberii sînt zguduiți în somn de cariera lui Charpentier. Lumea merge la curse, la patinaj sau la Lido, pasiunea motorului absoarbe existența unei mari fracțiuni de umanitate și mirajul luxului și al gloriei zgomotoase a înlocuit de mult ambiția nobilitară sau intelectuală. Toate acestea sînt aspecte reale ale vieții contemporane, deloc mai coborîte decît cele de altă dată și un romancier care le ignorează e ca

---

[30] G. Călinescu, *Romanul și viața modernă,* în „România literară", I (1932), nr. 2 (27 februarie reprodusă în *Ulysse,* București, Editura pentru literatură, 1967, p. 429—430).

un avion care se învîrtește agitat prin aer fiindcă nu găsește un loc de aterizare". Călinescu recomandă romancierului să coboare în „real", să îmbrace smochingul, să frecventeze plaje și ringul. În articolul *Sport și literatură*, referindu-se la box, el vede în acest sport „cel mai complex mod de inspirație în roman fiindcă el exprimă două atitudini fundamentale ale umanității : nevoia virilă de stimă în ochii mulțimii și combativitatea"[31]. Spre a fi cît mai convingătoare, demonstrația sa îmbracă forme mimetice, care să dea impresia cititorului că asistă la un spectacol de box. „Dar valurile pasiunilor populare — scrie Călinescu —, urletele de izbîndă sau de dispreț «Arde-l Moți ! Nu te da Gogu» ! Tot atîtea izvoare de observații multiple și adînci pentru romancierul modern care trăiește din plin și știe să exprime ce trăiește".

Cercetarea izolată a opiniilor lui Călinescu cu privire la descrierea vieții moderne în roman ar putea da impresia că romancierul vine cu un punct de vedere nou, original, chiar de senzație. Situația nu se prezintă însă așa. Liviu Rebreanu se ocupă de asemenea probleme în articolul *Modernismul* încă din 1925, cînd constată existenta a două moduri de a prezenta viața modernă în literatură și artă. „Cel dintîi se manifestă — arăta L. Rebreanu — prin utilizarea celor mai proaspete date ale vieții în opere literare ; de pildă eroul romanului în aeroplan, dramă care se petrece într-un submarin, nuvelă cu radiofonie, versuri sibiline care slăvesc superioritatea balamucului etc. Acest fel de modernism nu înseamnă, desigur, nici o superioritate față de trecut și nici nu poate procura nimănui un titlu special de onoare. Căci nu mai încape îndoială : nu drama în care se telefonează mai insistent e cea mai reușită și nici versul care îngrămădește cele mai multe cuvinte din dicționarul tehnicei ultramoderne.

Numai modernismul fondului poate imprima unei opere de artă caracterul de noutate care ar putea conține și superioritate față de predecesori. Acest modernism înseamnă realizarea artistică a unui grad de dez-

[31] G. Călinescu, *Sport și literatură*, în „România literară", I (1932), nr. 15 (28 mai).

voltare mai înalt decît cele realizate pînă azi". Liviu Rebreanu anticipează, așadar, cu aproape un deceniu opiniile lui Călinescu cu privire la introducerea vieții moderne în roman. Dar Rebreanu a sesizat, încă de pe atunci, că descrierea exterioară a vieții moderne nu este suficientă și cere ca aceasta să fie „absorbită" organic ca materie a operei literare. *Cartea nunții* este vulnerabilă tocmai sub acest raport : ea reflectă la suprafață aspectele și formele vieții moderne.

În activitatea lui G. Călinescu, anii 1938—1939 sînt cu deosebire însemnați atît pentru creația sa literară, cît și pentru închegarea unor opinii teoretice despre roman. Este perioada în care apare romanul *Enigma Otiliei* și totodată perioada cînd G. Călinescu publică o serie de articole despre roman în general sau în legătură cu activitatea unor romancieri.

Reținem în primul rînd două articole, ale căror idei constituie esența concepției sale despre roman. *Cîteva cuvinte despre roman*, cel dintîi dintre ele, apare în „Adevărul literar și artistic" în iulie 1938. Călinescu constată că se vînturau la noi teorii în jurul romanului, multe dintre ele în afara literaturii. Aceste teorii veneau în primul rînd din partea unor tineri care nu scriseseră nici un roman, dar amenințau să revoluționeze genul cu cele pe care urmau să le scrie. Romanul autohton cîștigase autoritate prin Liviu Rebreanu, dar începuse să piardă din nou încrederea cititorilor. Critica însăși, abuzînd de expresia *documentar*, contribuia la discreditarea romanului. Autorul *Enigmei Otiliei* consideră de o importanță capitală dezvăluirea, pornind de la document, a semnificației. „Aici — scrie el — stă nodul vital al romanului în semnificație. Iar semnificația vrea să zică factor universal, etern. Ei bine, romanele lui Balzac, așa de documentate în aparență, sînt pline de această semnificație umană. Goriot este un făinar, care se ruinează la bătrînețe, pentru a-și întreține fetele intrate prin măritiș într-o clasă superioară. Zugrăvirea parvenitismului îmbogățiților din epoca napoleonică, veți zice, momente din istoria burgheziei franceze. Ba nicidecum. Balzac e un fel de Molière al veacului său. Ambianța este secundară. Centrală este slăbiciunea de tată a lui Goriot. În veci și în orice parte a continentului vor exista părinți

care se vor ruina pentru copiii lor, care îi vor primi prin ușa din dos, rușinîndu-se. Goriot e un rege al burgheziei ,este un prototip, un caracter fundamental"[32]. Nu este greu de întrezărit în această pledoarie orientarea clasicistă a scriitorului. Esențializînd obiectul literaturii, fără îndoială se restrîng și situațiile fundamental umane. În această privință, G. Călinescu constată că există foarte puține subiecte de roman. De aceea rostul scriitorului este de a le „documenta cu materia observațiunii lui, de a le da corp". Subiectele nu se pot inventa la nesfîrșit și ele trebuie scoase din observarea marii literaturi. Spre a demonstra acest lucru, Călinescu înseriază subiectele considerate de el tipice :

1. Istoria tînărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonînd toate afecțiunile acestei pasiuni : ambițiosul plat, comun.

2. Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrîngerile pentru glorie, putînd oscila între ratare grandilocventă și geniul posac.

3. Istoria femeii nesatisfăcute, căzînd la maturitate în dezordinea pasiunii romantice.

4. Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugîndu-și viața și familia în experiențe erotice tardive.

5. Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personagii odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria lor progenitură.

6. Romanul incapacității de adaptare care nu duce la lirism, ca în nuvelistica noastră, ci la invidie.

Și alte cîteva. Dar foarte puține".

S-ar putea bănui în această demonstrație un fel de preaviz pentru cei înclinați să vadă romanele sale cam liniare și schematice. Demonstrația se susține, totuși, nu atît prin subiectele și situațiile depistate, cît mai ales prin asertiunea că ceea ce contează în primul rînd este încorporarea de viață — „materia observațiunii". Astfel, însuși clasicismul francez nu ar fi decît o acțiune de compilare a celui greco-latin.

---

[32] G. Călinescu, *Cîteva cuvinte despre roman*, în „Adevărul literar și artistic", XIX (1938), nr. 918 (10 iulie).

Camil Petrescu, teoretician al romanului, al doilea său articol despre roman, apare în 1939 în „Viața românească"[33]. G. Călinescu are în vedere aici două dintre articolele lui Camil Petrescu *De ce nu avem roman,* asupra căruia am stăruit, și *Noua structură și opera lui Marcel Proust,* apărut în „Revista Fundațiilor", în 1935 și introdus în *Teze și antiteze*[34]. Călinescu reproduce din primul articol al lui Camil Petrescu pasajul în care acesta arată că nu se poate face roman cu eroi care mănîncă „trei săptămîni cinci măsline" și „cu gospodăria cu trei cotețe a dascălului" etc. Aceasta era în fond, arată Călinescu, și poziția lui E. Lovinescu, care respingea ruralismul lui M. Sadoveanu, recomandînd „literatura orășenească". Călinescu dezvăluie viciul acestui raționament și demonstrația reține atenția. „Ecuațiile acestea țăran = om rudimentar, orășean = ființă complexă dovedesc — arată Călinescu — o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali. Căci dacă burghezul e complex față de țăran, atunci aristocratul, om cu sînge vechi și educație aleasă, trebuie să atingă capătul de sus al complicării. Această gîndire «distinsă» despre umanitate o avea Duiliu Zamfirescu. Dacă atari propoziții ar fi adevărate, atunci multă vreme noi n-am avea roman și nici literatură înaltă, căci multă vreme încă nu vom putea nădăjdui să schimbăm raportul procentual dintre țărănime și orășenime care e în favoarea celei dintîi. În aceste judecăți se confundă complexitatea cu finețea". Este așadar, o subscriere în favoarea lărgirii ariei tematice a literaturii pentru validarea „ruralismului", a țăranului ca obiect de literatură din moment ce acesta își pune „aceleași probleme" ca și Kant. De fapt o întreagă linie a dezvoltării literaturii române demonstra complexitatea sufletului țărănesc (I. Slavici, M. Sadoveanu, L. Rebreanu), pretabil a fi înfățișat literar. Considerațiile lui G. Călinescu nu pornesc deci dintr-un impuls polemic sau numai din acest impuls, cum ar putea să pară

---

33 G. Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului,* în „Viața românească", XXXI (1939), nr. 1 (ianuarie).

34 Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust,* în „Revista Fundațiilor", II (1935, nr. 11) 1 noiembrie (reprodusă în *Teze și antiteze,* I, București, f.a., p. 21—63.

la prima vedere, ca o reacție ostentativă față de linia proustiană reprezentată prin Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și alții, ci dintr-o convingere confirmată de evoluția literaturii și în același timp în acord cu principiile clasiciste ale criticului. Se impune însă de la început o precizare dealtfel ușor de formulat : deși G. Călinescu va afirma dreptul țăranului ca obiect de literatură, deși combate orgoliul exclusivist al literaturii „orășenești", ca scriitor el însuși va practica o literatură eminamente citadină.

În articolul său, Camil Petrescu pornea de la ideea existenței unui determinism strict între știința secolului al XX-lea și dezvoltarea romanului. G. Călinescu exprimă un punct de vedere rezistent față de această teză. „Literatura — spune el — nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman. Sufletul e veșnic același, cunoașterea științifică înaintează. Ar fi ciudat ca o dată cu schimbarea filozofiei să se schimbe și datele psihologiei, adică sufletul uman și eroii lui Balzac să rămînă anacronici".

În primul rînd e amendabilă opinia lui Camil Petrescu. Fără să negăm influența științei veacului nostru asupra dezvoltării artei implicit a romanului, nu se poate vorbi de o condiționare directă, ci de o adaptare a acestora la evoluția artei. Această adaptare operează atît în conținut, cît și în tehnica și mijloacele artistice, chiar în modalitatea genului. Discuția contemporană despre anacronismul romanului ca gen de artă nu trebuie situată în afara progresului științei și a întregii vieți materiale. Credincios convingerilor sale estetice clasice, G. Călinescu acreditează un punct de vedere opus. Captat de ideea că obiectul literaturii este natura morală, caracterul, sufletul etern, exagerează și el fixist „permanențele" umanului, considerîndu-le inalterabile și nesupuse modificărilor.

G. Călinescu analizează și adeziunea declarată a lui Camil Petrescu față de proustianism. El constată astfel că de la o vreme aproape toți scriitorii români se considerau proustieni, dar nu crede că odată cu intrarea lui Proust în literatură s-a schimbat însăși substanța romanului. De fapt, el nu formulează pentru prima dată rezerve față de metoda de creație a lui Proust. Încă în

1933, cu prilejul cronicii consacrate romanului *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, el caută să demonstreze atît că romanul luat în discuție era proustian, cît și ideea că metoda de creație a romancierului francez nu se putea aplica și nici nu era de dorit în descrierea vieții societății românești. „Popor nou și sănătos — scrie Călinescu —, care abia acum începem să percepem viața, nu ne putem impune fără riscuri, să simțim, cu o mînă încă bătătorită de sapă, fiorurile epidermei moi mișcate pe sidef. Noi vom putea fi tolstoïeni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii și de forma exterioară a omenirii și nu vom fi încă în stare de introspecție pînă ce nu vom cînta bucuria de a trăi și de a cunoaște. Tipul firesc de roman este deocamdată acela obiectiv"[35]. Și de această dată, ca și cu alt prilej, Călinescu apără formula romanului clasic împotriva asaltului tot mai violent al proustianismului. Este în același timp o pledoarie *pro domo*, deoarece Călinescu își validează astfel propria sa metodă de creație.

De fapt, pronunțîndu-se împotriva literaturii de inspirație rurală și înclinînd spre cea orășenească, cu deosebire cea compusă după metoda lui Proust, Camil Petrescu avea și motive nemărturisite încă și deci necunoscute lui Călinescu. El era încredințat, cum rezultă din însemnările publicate postum, că prin cele două romane, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și *Patul lui Procust*, inaugurase romanul orășenesc în literatura română[36]. Caracteristica principală a acestui roman, „piatra de hotar", susține Camil Petrescu, o constituie crearea eroului care trăiește viața citadină. Si Camil Petrescu nu ezită să-l treacă și pe Călinescu printre cei încadrați în direcția inaugurată de el.

În perioada la care ne referim, G. Călinescu desfășoară paralel o vie activitate menită să demonstreze viabilitatea romanului ca gen, să convingă spiritele mai sceptice că aveam, totuși, roman și în literatura noastră. În „Jur-

---

[35] G. Călinescu, *Camil Petrescu : Patul lui Procust*, în „Viața românească", XXV (1933), nr. 3 (martie).

[36] Camil Petrescu, *Note despre romanul românesc între cele două războaie mondiale*, în „Ramuri", II (1965), nr. 12 (15 decembrie).

nalul literar“, el evaluează realizările scriitorilor români, prezentînd activitatea unor romancieri ca N. Filimon, Duiliu Zamfirescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu și Liviu Rebreanu[37]. Articolele acestea vor forma capitole ale monumentalei sale lucrări *Istoria literaturii române...*, dar preeditarea lor poate avea și semnificația unei intenții de a-i situa pe o linie de tradiție circumscrisă a romanului românesc. În fond, Călinescu demonstrase într-un articol citat modalitatea neproustiană a romanului lui Camil Petrescu.

Nu este greu de văzut că de la *Enigma Otiliei*, roman apărut în 1938, la *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, publicate după 23 August 1944, în opera de romancier a lui G. Călinescu se produseseră schimbări apreciabile. Vom stărui asupra lor ceva mai departe, urmărindu-le nu numai sub aspectul metodei de creație, ci prin alte implicații. Dacă în activitatea de romancier însă se poate vorbi de schimbări mai ales după revoluția de eliberare socială și națională, nu se poate susține același lucru și cu privire la opiniile sale despre estetica romanului. G. Călinescu apără în continuare formula clasică a romanului și face în 1946 chiar o profesiune de credință clasicistă. *Sensul clasicismului*, studiul în care exprimă această profesiune de credință, ia ca punct de plecare proza, și cu deosebire romanul. Obiecția capitală pe care o aduce Călinescu romancierului român constă în „mistica excesivă a evenimentului“. Romancierul român devine, sub apăsarea acestei „mistici“, un „cronograf“ al evenimentelor, pierzînd din vedere că evenimentul nu se încorpora într-o operă literară durabilă decît atunci cînd exemplifică „universalul“. „Mistica evenimentului“ îl împingea pe romancierul român să caute „geografii exterioare“, fiind pe deplin încredințat că numai în felul acesta putea fi original. „Romanul nostru — arată G. Călinescu — este prea încadrat în peisaj și acest peisaj e frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui irațională. România,

[37] G. Călinescu, *N. Filimon romancier*, în „Jurnalul literar“, I (1939), nr. 37 (10 septembrie) ; *Duiliu Zamfirescu romancier*, ibidem, nr. 8 (18 februarie) ; *Camil Petrescu romancier*, ibidem, nr. 6 (5 februarie) ; *Gib I. Mihăescu romancier*, ibidem, nr. 14 (2 aprilie) ; *Hortensia Papadat-Bengescu*, ibidem, nr. 21 (21 mai) ; nr. 22 (28 mai) ; *Liviu Rebreanu*, ibidem, nr. 23 (4 iunie).

care este o țară mică, se relevă în proza noastră ca un continent vast și sălbatec. Vom vedea foarte adesea că criticul e incert asupra conținutului uman, moral al unui roman ale cărui coordonate nu le poate prinde [...]. Proza română seamănă cu jurnalele de călătorii în Orient ; ea ne prezintă oameni travestiți, costumați în țărani preistorici, în ființe sustrase oricărei societăți organizate. Ea lasă o impresie violentă de pitoresc și este în fundament — nu toată, firește — o formă de lirism"[38].

Considerînd literatura acelei vremi descriptivă, adică neclasică, Călinescu preconizează accentuarea caracterului analitic, adică clasic, recomandînd moderarea lirismului, reducția fabulației și a excesului de „sociologie" și de „istorie", precum și orientarea spre „umanitatea canonică", adică spre tipicul moral fundamental. El susține că fiecare popor poate să exprime din locul său geografic adevărurile universale. Noi însă, în raport cu alte popoare, avem și avantajul de a fi și geografic, și spiritual aproape de „străvechea Eladă". De fapt, el nu exprimă aceste idei pentru prima dată, dar abia acum le încheagă într-o viziune unitară. Faptul denotă consecvență teoretică, și de aceea nu putem acorda o importanță prea mare nici ultimei intervenții a sa consacrate problemelor romanului românesc. *Reflecții mărunte asupra romanului* este răspunsul său la o anchetă a „Vieții românești" întreprinsă în 1957, cu care prilej reia idei mai vechi, dar formulate altfel. Este de observat că în alegerea exemplelor el nu înaintează spre epoca contemporană, ci se întoarce spre veacul trecut. Dealtfel G. Călinescu nu va acorda audiență experimentelor moderniste în roman ; el le ignorează, evitînd să se pronunțe asupra lor.

G. Călinescu a formulat opinii și în ceea ce privește situația romanului ca operă literară cu fizionomie proprie. Una dintre tezele care se poate detașa din referirile sale este în legătură cu autonomia genului. Romanul, după părerea sa, este în afara constrîngerilor și a canoanelor academice fixiste, criticul repudiind nu o dată diferite „teorii ale genurilor", ca aceea a „naturalistului" Brunetière. Trăsătura esențială a genului i se pare a fi „scriere

---

[38] G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, în „Revista Fundațiilor", XIII (1946), nr. 2 (februarie).

de dimensiuni mari, bizuită pe fapte ca elemente de documetare a conștiinței umane"[39]. Autonomia romanului ca gen este teoretică. În fapt el cunoaște variația de ritm și de conținut. Romanele franceze din secolul al XVIII-lea, arată el, „sînt anecdotice", cele rusești din secolul al XIX-lea „vădit tendențioase", iar în romanul modern scriitorul nu are posibilitatea „de a-și exprima sufletul în integritatea lui". Calitatea artistică este singura constrîngere pe care i-o recunoaște.

Ar fi greșit însă să se deducă de aici că autorul *Enigmei Otiliei* ar pleda pentru lipsa de disciplină. El condamnă, de pildă, nerespectarea unui raport proporțional între materia de viață a romanului și dimensiunile sale. G.M. Zamfirescu, arată Călinescu, „voiește să ne ofere romanul-șarpe, romanul-tren de marfă cu 100 de vagoane tîrîte lent"[40]. Dimensiunea înseamnă deci sugestie de viață și „grandoare".

Problema îl preocupă permanent și asupra ei revine în repetate rînduri, extrăgînd aceeași concluzie[41]. Teoretic, condiția nu pare greu de îndeplinit. Dar în *Scrinul negru* Călinescu însuși nu izbutește pe deplin să stabilească un echilibru între „materia de viață" și dimensiunile operei.

În legătură cu fizionomia romanului se ridică și chestiunea „purității" sale. G. Călinescu susține cu insistență că eforturile romancierului român trebuiau să tindă spre o obiectivitate desăvîrșită față de lumea descrisă. Romancierul trebuie să fie un fel de „grefier". Totuși, crearea unei opere „pur epice", după părerea sa, nu este cu putință. Elemente „lirice" pătrund în roman și fenomenul pare ca ceva obișnuit. Ideea unui „roman liric" o găsește însă cu totul deplasată și de aceea caută s-o discrediteze,

---

39 G. Călinescu, *Ionel Teodoreanu : Crăciunul de la Silivestri*, în „Adevărul literar și artistic", XIII (1934), nr. 728 (18 noiembrie).

40 G. Călinescu, *George Mihail Zamfirescu : Sfînta mare nerușinare*, în „Adevărul literar și artistic", XV (1936), nr. 794 (23 februarie).

41 Exemple se găsesc în mai multe din cronicile sale literare. Amintim două dintre ele : *Demostene Botez : Înălțarea la cer* și *B. Iordan : Satele*, apărute amîndouă în „Adevărul literar și artistic" (nr. 906 din 17 aprilie 1938 și nr. 912 din 29 mai 1938).

consacrîndu-i articolul *Romanul liric*. E de prisos, scrie Călinescu, a dibui în roman elementele strict lirice. „Nici nu-i cu putință ca un roman să încerce a fi pur epic. Scriitorii și eroii au idei și emoții, ei reflectează și exclamă, și chiar la autorii care scriu rău și par francamente prozaici sublimitățile se strecoară de la sine. Un adevărat creator știe totuși să dozeze observația cu exclamația"[42]. Aceleași idei sînt afirmate și de G. Ibrăileanu, în *Creație și analiză*. Incidența este izbitoare și este o dovadă despre receptivitatea lui G. Călinescu față de direcția criticului ieșean.

Există în cronicile literare ale lui G. Călinescu, ca și în Cronicile optimistului, numeroase referiri cu privire la locul pe care-l ocupă documentul în roman. De fapt, cu mulți ani în urmă el legitimează documentul ca element romanesc. Este caracteristic în această privință felul cum interpretează el insistențele depuse de Maiorescu ca Duiliu Zamfirescu să scoată din romanul *În război* ordinul de zi al generalului Cernat. Călinescu califică această „estetică" a lui Maiorescu „cam mărginită"[43]. Mai mult, pentru a crea impresia de autenticitate, romancierului îi este permis, după părerea sa, să compună el însuși „documente". În *Scrinul negru* este folosită, poate pe un spațiu prea mare, tehnica aceasta, introducînd în roman unul epistolar. Important este, fie că este vorba de document real, fie de cel pretins real, ca el să fie supus procesului creator. Altfel spus, documentul, indiferent de natura lui, trebuie transfigurat. „Fundamentală — arată Călinescu — rămîne putința de transfigurare a lumii, de absorbție a ei în lumea interioară"[44].

Este explicabilă reacția criticului față de tendința unor critici zeloși în a descoperi valoarea unei opere în conținutul ei documentar. „Întrebarea este — spune G. Călinescu — numai dacă documentul istoric s-a prefăcut în document fictiv, dacă, prin urmare, documentarul

---

42 G. Călinescu, *Romanul „liric"*, în „Contemporanul", 1964, nr. 11 (13 martie).

43 Idem, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 474.

44 G. Călinescu, *Dan Petrașincu : Omul gol*, în „Adevărul literar și artistic", XV (1936), nr. 807 (24 mai).

este semnificativ. Aici stă nodul vital al romanului : în semnificație"[45].

Sînt numeroase referirile lui G. Călinescu la condiția eroului în roman și la fizionomia lui. Ideea care se desprinde din ele este aceeași : eroul de roman este omul comun, în sensul de obișnuit. Este o trăsătură specifică romanului modern, situat în concretul diurn. Chiar dacă romancieri ca Stendhal ori Tolstoi introduc ca eroi personalități istorice, ei nu-i „așează pe un munte, ca să întunece orizontul, ci îi lasă să se amestece în mulțime"[46]. Distanța de valoare dintre indivizi dispare și toți sînt egali între ei ca „fenomene umane" : om de stat, artist, militar, lucrător, femeie, copil, prin aceea că sînt justificați de realitate. Eroul însă trebuie să întruchipeze trăsături fundamentale, tipice. De aici amendarea concepției potrivit căreia gravitatea problematicii abordate înseamnă numaidecît roman profund. „Persistă latent și acum la unii intelectuali — spune el — ideea că o carte adîncă trebuie să fie abisală și plină de probleme și să se ferească de umorul rezultînd în mod fatal din orice tipizare, clasificarea fiind o siluire a naturii. Marile opere sînt simplificatoare, schematice, exuberante. Creația stîrnește reflecția ca natură prin materialitatea ei, iar nu prin probleme formulate"[47]. Aceasta implică, firește, și ideea de viabilitate a eroului. Condiția e împlinită cînd personajul degajează impresia unei organicități cu sine, încît poate fi închipuit și în împrejurări neînseriate în operă[48].

Considerăm ca foarte importantă și condiția pe care o pune Călinescu romancierului modern de a nu face „apologia eroului"[49]. Cerința decurge firesc din concepția sa clasicistă, cultivînd obiectivitatea, măsura și echilibrul. În genere ea este compatibilă romancierului modern pe linia evoluției realiste a romancierului. Dar această con-

---

[45] Idem, *Cîteva cuvinte despre roman*, în „Adevărul literar și artistic", XIX (1938), nr. 908 (10 iulie).

[46] Idem, *Reflecții mărunte asupra romanului*, în „Viața românească", X (1957), nr. 6 (iunie).

[47] G. Călinescu, *A patra dimensiune*, în „Contemporanul", 1956, nr. 38 (21 septembrie).

[48] Idem, *Perpessicius și Stănică*, în „Viața românească", XXX (1938), nr. 7 (iulie).

[49] Idem, *Reflecții mărunte asupra romanului*, în „Viața românească", X (1957), nr. 6 (iunie).

diție afirmată de teoretician este mai puțin la preț pentru creator. La drept vorbind, Jim, Felix Sima și Otilia, ca să nu mai vorbim de Ioanide, nu sînt lipsiți de relief apologetic, caracteristic pentru ei fiind exacerbarea virtuților. S-ar putea spune că G. Călinescu îi extensionează pe unii eroi ai săi dintr-un narcisism propriu, flagrant uneori, dar trebuie să adăugăm că aceștia înseamnă totodată un fel de romantism sui-generis.

Participarea afectivă, chiar la un scriitor de severă ținută obiectivă, se trădează în ultimă instanță, și artistul G. Călinescu este prea „temperamental" pentru a rămîne în corsetul acestei ținute. În fond, romanele sale constituie literatură de idei, de semnificații și de sensuri moral-filozofice, ceea ce pentru creator înseamnă implicit solicitare subiectivă.

În vederile lui G. Călinescu, eroul, personajul, caracterul sînt determinante artistice. Compoziția romanului este în funcție de caractere. Fabulația, intriga sînt posterioare eroului, romancierul gîndind mai întîi caracterul și apoi subiectul epic pe care-l dezvăluie. Metoda este, așadar, clasică. Chiar diferența dintre nuvelă și roman devine, în ultimă instanță, cantitatea de materie ce luminează eroul și caracterul său. Fenomenul e împins teoretic chiar mai departe. Nuvela surprinde, de regulă, orizonturi etanșe, personaje închistate în automatisme și destine fără viitor caracterologic, în vreme ce romanul le face posibile. Într-adevăr, un Panait Sufletel, ca și alte personaje călinesciene, atinge plenitudinea, aproape monumentală, tocmai prin răgazul epic pe care i-l acordă romancierul, adică prin cantitatea de materie epică. După Călinescu, acest răgaz este însă un timp al adaptării eroului, al activismului său, al vitalismului. De aceea eroii de nuvelă, frustrați de acest avantaj, rămîn inadaptabili. Demonstrația, impecabilă în prima ei parte, se arată totuși în final un paradox. Cantitatea de materie, timpul epic al romanului, poate configura tot atît de plenar și pe eroii inadaptabili; inadaptarea e o formă de rezistență la mediu, o stare de conștiință, deci o virtute a eroului epic, teoretizată dealtfel și de G. Călinescu.

Literatura fiind, în fond, o descriere de caractere, este firesc ca pe primul plan al modalității artistice să apară portretul. Și G. Călinescu, după cum se știe, rămîne unul

dintre cei mai mari „portretiști" din literatura noastră, Deocamdată ne interesează numai opiniile sale teoretice în legătură cu portretul, cu toate că ele sînt surprinzător de puține față de amploarea pe care o ia în opera sa această modalitate și nici nu acoperă generalizările teoretice desprinse din utilizarea portretului de către Călinescu. „Astfel de portrete de dimensiuni mici, expuse izolat — scrie Călinescu într-un rînd — nu pot da impresia vieții într-un roman modern care urmărește studiul organic al societății. Romancierul are nevoie de a treia dimensiune care este evenimentul. Cu toate acestea, orice adevărat romancier uzează de portretul moral și de cel fizic (care de fapt e tot portret moral) în scopul în primul rînd de a ușura urmărirea caracterului în desfășurare a eroului într-o definiție anticipată"[50].

Deși va susține primordialitatea eroului în sens caracterologic, Călinescu consideră romanul ca o operă închegată, unitară. Compoziția este considerată o chestiune de ritm interior, de organizare armonică și organică. Ea înseamnă o viziune care supune materialul de realizare, limba și stilul. „Romanul — arată el — este toată narațiunea simplă, neostenită a unui eveniment clar de la început. Nici un personaj nu poate lipsi, nici o pagină nu e indiferentă. Rîul nu e făcut din valurile sale, ci valurile sînt aspecte efemere ale rîului"[51]. Romanul este deci asemenea unui fluviu curgînd egal cu sine, dens, deci operă bine articulată, cu „nimic artificial nicăieri". În aceste condiții, firește, nu stilul face scriitorul, ci scriitorul își adecvează stilul său intenției, obiectul epic și momentului de evoluție culturală în care vorbește. Limba este un instrument și virtuțile artistului sînt moduri de adecvare, adică de folosire a lui. Calofilia stilistică, ca atare, nu reprezintă o virtute în sine, și L. Rebreanu, anticalofil prin excelență, îi creează lui G. Călinescu o impresie „stilistică" exprimată memorabil. „Frazele considerate singure — spune G. Călinescu cu privire la *Răscoala* —

---

[50] G. Călinescu, *Portretul*, în „Contemporanul", 1960, nr. 49 (2 decembrie).

[51] Idem, *Perpessicius și Stănică*, în „Viața românească", XXX (1938), nr. 7 (iulie).

sînt incolore ca apa de mare ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării"[52]. Înseamnă deci că orice scriitor trebuie să aibă un stil, „un stil voit exact", fie și acela de „grefier". Preocuparea lui Camil Petrescu de a respinge orice preocupare calofilă înseamnă pentru G. Călinescu „a realiza o manieră nouă, o convenție tot atît de aspră ca și preocuparea de frumos"[53].

Teoretic și nedezmințit de opera sa artistică, G. Călinescu acordă în roman un loc important invenției, forței de construcție faptică. El consideră că ceea ce lipsea prozei românești era tocmai această forță. Este caracteristică sub acest aspect atitudinea sa față de Cezar Petrescu, căruia nu-i recunoaște alt merit decît pe cel al invenției[54]. G. Călinescu inițiază la „Jurnalul literar" în 1939 o acțiune de scriere în colaborare a unui roman, *Misterele castelului din Tristenburg*, care însă rămîne neterminat. Participă la această experiență Mircea Pavelescu, Mircea Bîrsan, A. Lucaci, E. Camilar, M. Bran și Horia Topa[55]. Scriitorul va întrerupe însă publicarea romanului, deoarece autorii, în loc să se ancoreze în epic, evadaseră în „fantastic"[56]. Trecuseră de fapt dincolo de limita admisă de el pentru roman în invenție. A doua încercare cîțiva ani mai tîrziu rămîne și ea fără continuare. G. Călinescu publică doar un capitol din încercarea sa de roman *Fata răpită*, „cu aspect polițienesc, dar cu aurării de *Vita nuova*"[57].

Creditul acordat invenției ca factor de construcție în literatură dezvăluie faptul că G. Călinescu conceda ro-

---

52 G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 650.

53 Idem, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „Viața românească", XXXI (1939), nr. 1 (ianuarie).

54 Idem, *Istoria literaturii române...*, p. 681 și urm.

55 *Misterele castelului din Tristenburg*, în „Jurnalul literar", I (1939), nr. 11 (12 martie) ; nr. 16 (16 aprilie).

56 G. Călinescu, *Epilog la foiletonul nostru*, în „Jurnalul literar", I (1939), nr. 17 (23 aprilie). Observația făcută în 1939 își păstrează în bună măsură valabilitatea și în cazul unui experiment românesc din 1946. Vezi în acest sens *(O întîmplare ciudată)*, fragment de roman păstrat la Biblioteca Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" (ms. nr. 2335), publicat de I. Oprișan în „Manuscriptum" IX (1978), nr. 3 (32).

57 G. Călinescu, *Fata răpită*, în „Revista Fundațiilor", XIII (1946), nr. 7 (iulie).

manului nu numai calitatea observației, ci și pe aceea a fanteziei, formă în ultimă analiză a inteligenței creatoare.

*

Contribuția călinesciană la elucidarea teoretică a problemelor romanului este disparată ; diversitatea opiniilor sale rezultă din varietatea problemelor la care se referă, dar și din supleţea atitudinii, din incidenţa care le provoacă. Părerile, oricît de diverse, converg spre un punct final : talentul și valoarea artistică. Opera viabilă, prin urmare și romanul, nu se poate înfăptui fără talent. O carte, scrie el, „se naște magistrală și vie ca un prunc sănătos. O scriere magistrală, cu defecte organice, fără umeri, mîini și picioare, nu se poate corecta“[58]. Și cu atît mai mult o operă născută moartă „nu poate învia, oricît am îmbălsăma-o cu miresme și am înfășura-o în purpuri“.

A fost, totuși, G. Călinescu un teoretician al romanului ? La întrebarea aceasta s-ar putea răspunde, păstrînd proporțiile, într-un fel asemănător la care a răspuns el întrebării dacă Eminescu a fost filozof. Fără a impieta memoria geniului poetic al românilor, răspunsul a fost negativ : toată filozofia lui Eminescu este cuprinsă în „simple fragmente segregabile“, nefiind vorba de „o gîndire construită în vederea unui sistem oficial“[59]. Estetica călinesciană a romanului e înfiripată, la rîndul său, din „fragmente segregabile“, din studii de istorie literară, din cronici literare, din articole curente. Cele cîteva articole mai detaliate despre roman, de fapt aproape toate intervenții polemice, nu schimbă prea mult situația, cu atît mai mult cu cît el se situează pe poziții clasiciste, desigur afirmate strălucit, dar unele dintre ele prezente și la contemporani. G. Călinescu n-a intenționat elaborarea unui sistem estetic al romanului, asemănător esteticii poeziei pe care a realizat-o. El nu a emis despre roman, ca și Eminescu în filozofie, „o gîndire construită în vederea unui sistem oficial“.

---

[58] Idem, *Măiestria*, în „Contemporanul“, 1962, nr. 49 (7 decembrie).

[59] G. Călinescu, *Izvoarele filozofiei teoretice a lui Eminescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară, și folclor“, V (1956), nr. 3—4 (iulie-decembrie), p. 477.

II. ROMANELE

1. ÎNCEPUTURI

În multiplele ipostaze de afirmare artistică a lui Călinescu, romanul constituie modalitatea esențială de exprimare. Poet, dramaturg, memorialist, ca să nu mai vorbim de „artistul" relevat de opera critică, G. Călinescu apare ca o manifestare complexă în literatura noastră, ambiționînd a fi artistul total, de tip renascentist. În aceste condiții ar părea riscant să-i atribuim o modalitate preferată, cu atît mai mult cu cît în actul lui artistic s-a săvîrșit un fel de osmoză a modalităților. În mod obiectiv însă, romanul rămîne modul de creație esențial prin aceea că-l exprimă superior. La drept vorbind, poezia lui Călinescu, cu toate virtuțile ei, nu marchează un moment de evoluție a liricii noastre, ceea ce nu se poate spune despre romane. Chiar o operă critică fundamentală, cum este *Istoria literaturii române*, s-a impus nu numai prin ineditul judecății de valoare, ci și prin implicații romanești evidente. În fond, opera aceasta se poate citi și ca un roman, un roman în care scriitorii sînt personajele, iar fabulația devine însuși destinul literaturii române.

Epica a constituit o modalitate latentă la G. Călinescu încă de la începuturile lui scriitoricești. Aceste începuturi datează din 1923, fiind comentarii și traduceri din literatura italiană și, mai tîrziu, poezie. Abia întors din Italia, deci după un contact proaspăt cu literatura și cultura ei, era firesc ca scriitorii italieni să-l solicite. Cei care se bucură de o mai mare atenție nu sînt nici Dante și nici Manzoni, ci Giovanni Papini, din care traduce *Un om sfîr-*

șit[1], Luigi Pirandello, despre care scrie încă în ianuarie 1924[2], și cu deosebire Alfredo Panzini[3]. El îi consacră acestuia din urmă o cronică elogioasă și va publica chiar traduceri din *La lanterna di Diogene, Io cerco moglie* și *Signorine*[4]. Sînt, desigur, tot atîtea opțiuni și afinități care nu vor rămîne fără ecou în opera și personalitatea lui Călinescu. Actul de a traduce constituie însă și un travaliu artistic binevenit pentru viitorul prozator. El este incitant, și cea dintîi manifestare ca portretist a lui Călinescu, modalitate fundamentală a artei sale, își are locul acum. În revista „Roma", el schițează în 1924 portretul lui Francisc d'Assisi[5]. „Era acest Francisc — scrie G. Călinescu — mic la stat, cu fața prelungă, nasul fin și drept, buzele subțiri și palide, barba neagră și rară, subțiratic și gingaș la trup, cu mîinile slabe și degetele lungi, cu înfățișare blîndă și spirituală"[6]. Este o mimare a modelului cronicăresc lăsat de Ureche și, desigur, departe încă de virtutea portretului călinescian de mai tîrziu.

Un impuls de joc și de delectare e prezent în aceste încercări de proză din moment ce ele rămîn simple „prelucrări" și repovestiri după un model. Valoarea lor de exercițiu nu poate fi tăgăduită însă, cu atît mai mult cu cît ele nu sînt lipsite de ambiție. Comentîndu-și o asemenea scriere, G. Călinescu afirmă : „Nuvela de față este o repovestire a noastră a unei farse a lui Lorenzo de Medici, caracteristică și pentru spiritul florentin și pentru culoarea epocii". Maniera ne conduce însă la Boccaccio prin ritmul alert și prin sinteticul expozițiunii : „În vremea lui Lorenzo de Medici trăia la Florența un medic numit Manente della Piène a Santo Stefano, doctor și chirurg, om cu știință puțină, dar cu practică multă, băutor mare de vin, tovarăș bun de petreceri și spirit vesel, dar foarte îndrăzneț și impertinent. Pentru că venea adesea nepoftit

---

1 Giovanni Papini, *Un om sfîrșit*, București, 1923.

2 G. Călinescu, *Luigi Pirandello și „pirandelismul"*, în „Roma", IV (1924), nr. 1 (ianuarie).

3 Idem, *Alfredo Panzini*, în „Roma", IV (1924), nr. 6-7 (iunie-iulie).

4 Ibidem.

5 Idem, *Sfîntul Francisc, săracul lui Christos*, în „Roma", IV (1924), nr. 3 (martie).

6 Idem, *O farsă sinistră din vremea Renașterii*, în „Adevărul literar și artistic", X (1932), nr. 580 (1) (ianuarie).

la masa Magnificului, acesta prinse atît necaz pe el, încît se hotărî să-i facă o farsă așa de strașnică încît să-l vindece pentru multă vreme de pofta de a mai veni la curte".

Aceste încercări în proză acoperă o perioadă de aproape un deceniu, perioadă în care G. Călinescu desfășoară concomitent o insistentă activitate de cronicar și de istoric literar. În contextul acestei activități dominată de pasiunea lecturii și a cercetării, încercările de proză rămîn ca manifestări subsidiare, trădînd însă o înclinație mereu trează pentru creație. La drept vorbind, dacă am limita travaliul epic pregătitor numai la aceste traduceri și recompuneri, i s-ar putea atribui lui G. Călinescu încă din această perioadă un anume diletantism. Dar examenul epic cel mai consistent și atestînd totodată o dominantă stilistică și de metodă a personalității lui G. Călinescu îl constituie *Viața lui Mihai Eminescu*. Subliniind valoarea acestei opere, G. Ibrăileanu semnalează tocmai investiția de „înaltă artă", aplicația autorului pentru acea *psychologie vivante*, capacitatea de transfigurare a documentului biografic. Și *Viața lui Mihai Eminescu* precedă cu un an apariția primului său roman, *Cartea nunții*.

2. „CARTEA NUNȚII" ROMANUL ANTINOMIEI VIAȚĂ ȘI NONVIAȚĂ

Cartea nunții apare în 1933. La o dată mai îndepărtată de momentul apariției, după publicarea celui de-al doilea roman, *Enigma Otiliei*, G. Călinescu își aprecia întîiul roman ca „un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice"[7]. Reținem deocamdată termenul de exercițiu, obiectiv desigur, de vreme ce romanul apare mai întîi fragmentat în reviste, putîndu-se citi ca lucrări independente : *Un atentat în tren*[8], *Casa cu molii*[9], *Conflict între generații*[10], *Ce are Vera noastră?*[11], *O gală de box*[12], *În*

---

[7] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 839.
[8] „România literară", I (1932), nr. 28 (27 august).
[9] „Adevărul literar și artistic", XI (1932), nr. 613 (4 septembrie).
[10] „România literară", I (1932), nr. 31 (17 septembrie).
[11] Ibidem, nr. 41 (26 noiembrie).
[12] Ibidem, nr. 44 (17 decembrie).

patul meu noaptea am căutat pre cel ce iubește sufletul meu[13]. Intenția de a realiza un roman este totuși evidentă, dar autorul o împlinește fragmentar cu un dramatism al debutului.

Elaborarea și publicarea acestor fragmente au, fără îndoială, și impulsul unei atitudini polemice și demonstrative, de vreme ce ele sînt concomitente cu manifestări teoretice privind modernitatea literaturii. Să ne amintim că G. Călinescu se pronunța la acea vreme pentru cuprinderea mai directă a realității în roman, pentru zugrăvirea ei în datele mai noi, moderne, pentru includerea în universul operei a elementelor senzaționale ale vieții : automobilismul, natația, boxul, barul etc., cu alte cuvinte înclinația către aspectele „virile" ale existenței contemporane. Conceperea acestei lucrări ca un roman-manifest în sens de artă nouă se trădează și prin larga publicitate ce i s-a făcut încă înainte de apariție. Ea este în așa fel dirijată, încît opinia publică să fie pregătită să asiste la apariția unui roman care trebuia să marcheze o dată importantă în dezvoltarea prozei românești. „Se spune — scrie „Vremea" în 13 noiembrie 1932 — că romanul d-lui G. Călinescu, autorul celei mai bune cărți despre Eminescu, va fi o adevărată surpriză"[14]. Se menționa că, după E. Lovinescu, G. Ibrăileanu și M. Dragomirescu, G. Călinescu va fi „al patrulea critic cu un roman pe piață".

Cu cîteva zile mai înainte, „România literară", răspunzînd acelora care presupuneau că romanul va fi o carte scrisă după canoane clasice și, prin urmare, vechi, anunțase că ea excelează, dimpotrivă, prin aspectele „moderne", pe care le căuta pe atunci în romane un cerc destul de larg de cititori[15]. Camil Baltazar, tot în „România literară", afirmă o lună mai tîrziu că a citit romanul, deși nu apăruse încă, și că este „o carte vie, cu oameni văzuți epic, cu o viziune obiectivă și cu o mare putere de a intui și de a cuprinde un mediu social, o stare psihologică, un vis"[16]. Sînt anticipări, de fapt nu toate în limite obiective, destinate, evident, de a pregăti opinia publică.

---

13 Ibidem, nr. 47 (7 ianuarie 1933).

14 G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 839.

15 „Vremea", V (1932), nr. 263 (13 noiembrie).

16 Camil Baltazar, *Romanul d-lui G. Călinescu*, în „România literară", I (1932), nr. 43 (10 decembrie).

G. Călinescu însuşi este prezent în această campanie, pe care parcă ar orienta-o în aşa fel încît să surpe opinii, dacă nu definitiv încetăţenite, cel puţin împărtăşite de cercuri largi de cititori şi chiar de către critici. În mai 1932 el va publica articolul *Sport şi literatură*, în care va anunţa teza pe care am amintit-o cu privire la modernitatea romanului. Cîteva luni mai tîrziu va începe publicarea în revistă a fragmentelor de roman. Fragmentele sînt astfel alese, încît să demonstreze punctul său de vedere şi să şocheze opinia cititorilor. Ele sînt însoţite de prezentări în care autorul este considerat ca scriitorul celor mai neaşteptate surprize. „România literară" aprecia ca surpriză însuşi faptul că G. Călinescu a scris un roman[17]. Se face caz chiar de faptul că romanul urma să apară în Editura „Adevărul", care lansase cu puţin mai înainte pe L. Rebreanu şi pe C. Stere, considerîndu-se că romanul lui Călinescu, publicat la o altă editură, ar fi avut „o soartă mai mult sau mai puţin mediocră"[18].

Capitolele publicate şi comentariile făcute de redacţii în jurul lor conduc la opinia că G. Călinescu ar pastişa romanul *Amantul doamnei Chatterley* de D.H. Lawrence. Era, desigur, un scriitor apreciat de G. Călinescu, de vreme ce se arată exigent cu traducerile din opera acestuia[19]. Se încetăţeneşte astfel un destin caracteristic operei călinesciene : roman sau operă critică, scrierea lui G. Călinescu va întîmpina întotdeauna opţiuni şi contestări, va stîrni în orice caz curente de opinii, unele contestatare, altele, cele mai multe, pietiste. Dar entuziaştii romanului său reacţionează. „E o analiză îndrăzneaţă — se arată în «Adevărul literar şi artistic» —, dar plină de puritate a dragostei conjugale, *Daphnis şi Chloe*, modern, un poem al tinereţii, proiectat pe tabloul sumbru şi halucinant al unui conclav de bătrîne celibatare. Cei care l-au citit prevăd acestui roman un mare succes"[20]. Aceeaşi revistă respinge învinuirea că romanul ar fi o imitaţie după D.H. Lawrence, afirmînd că G. Călinescu nu era

[17] „România literară", I (1932), nr. 28 (27 august).
[18] Ibidem, I (1933), nr. 50 (28 ianuarie).
[19] G. Călinescu, *D.H. Lawrence : Armăsarul Doamnei Lou*, în „Adevărul literar şi artistic", XII (1933), nr. 641 (19 martie).
[20] „Adevărul literar şi artistic", XII (1933), nr. 630 (1 ianuarie).

preocupat să etaleze sexualitatea, ci întreprinde o analiză a „sentimentului nupțial" cu scopul de a înălța un „imn al tinereții și procreației"[21]. Este un punct de vedere pe care-l apără mai tîrziu și Călinescu, și nu este exclus ca inspiratorul acestor însemnări să fi fost el însuși. Ele cuprind, într-adevăr, cele mai pătrunzătoare observații cu privire la *Cartea nunții*, care se întîlnesc în presă înainte de apariția romanului.

Debutul de romancier cu *Cartea nunții* se conturează în realitate ambițios, autorul căutînd el însuși să-l acrediteze ca o tentativă de înnoire a romanului nostru prin aceea că oferea o viziune nouă asupra societății românești și aborda aspecte ignorate de romancierii contemporani. Autoaprecierea de „exercițiu minor" trebuie primită ca reacție nu atît de modestie, cît mai ales de orgoliu, atributul „minor" fiind raportat la marea operă călinesciană, în parte înfăptuită (*Enigma Otiliei*) la data cînd este rostită această autoapreciere. Calificativul s-ar putea explica, pe de altă parte, și prin aparența facilă a romanului, autorul concepîndu-l ca o scriere după un model dat, anticul *Daphnis și Chloe* de Longos, „în scopul petrecerii", cu un anumit „schematism psihologic" și „elemente de certă facilitate"[22] voite.

Majoritatea criticilor și recenzenților marchează apariția *Cărții nunții* ca un eveniment literar de prim ordin. În „Adevărul literar și artistic" apar o serie de articole, în fond o adevărată campanie de susținere a romanului[23]. Al. A. Philippide crede că romanul se impunea atenției prin virilitatea personajelor, prin atmosfera sănătoasă și prin evitarea obscenităților. O cronică entuziastă consacră romanului și Perpessicius. „Sînt în *Cartea nunții* — scrie el — atîtea virtuozități și atît de variate că cititorul se trezește cucerit, pe rînd, fie de poezia ruinelor din Udri-

---

[21] Ibidem, nr. 639 (5 martie).

[22] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 838.

[23] Al. A. Philippide, *G. Călinescu : Cartea nunții*, (Editura „Adevărul"), în „Adevărul literar și artistic", XII (1933), nr. 641 (19 martie) ; Liviu Teodoru, *Cartea nunții*, în „Adevărul literar și artistic", XII (1933), nr. 642 (26 martie) ; A.C. Apostolescu, *Cartea nunții de G. Călinescu*, în „Adevărul literar și artistic", XII (1933), nr. 644 (9 aprilie) ; C.N. Negoiță, *Însemnări despre Vera din „Cartea nunții"*, în „Adevărul literar și artistic", XII (1933) nr. 645 (16 aprilie).

cani, fie de tema celor două lumi, ultraarhaică și ultramodernă, fie de experiențele sentimentale ale lui Jim". Perpessicius se oprește la „poezia citadină" și arată că G. Călinescu se dezvăluia ca un reprezentant important al acesteia, alături de Hortensia Papadat-Bengescu și de Camil Petrescu. Călinescu realizează în descrierea *Casei cu molii*, nota criticul, „pagini de glorie ale literaturii noastre", iar prin sfîrșitul romanului încă un „studiu de patetică umanitate"[24].

Audiența de care se bucură romanul e tot mai manifestă. „Adevărul literar și artistic" face loc în coloanele sale unui grup de extrase din cronicile publicate, printre care și din acelea semnate de Izabela Sadoveanu, Doctorul Igrec, I. Peltz, Lucian Boz[25]. Dealtfel, după cîteva luni de la apariție, revista semnala cu vădită satisfacție faptul că romanul se epuizase[26].

N-au lipsit în acest context de opinii favorabile și unele atitudini negative. De fapt grupajul de extrase din cronici publicat de „Adevărul literar și artistic" urmărea tocmai să răspundă acestor critici, cu atît mai mult cu cît unele veneau din partea unor condeie autorizate. Critica cea mai severă o semnează Mihail Sebastian, nu fără un imbold de coterie pătimașă. Cronicarul recunoaște unele virtuți artistice, dar neduse la împlinire, un fir epic autentic reprezentat de *Casa cu molii* și de un șir de eroine „episodice de stil balzacian"[27]. Reproșează însă autorului insistența asupra pitorescului exterior al personajelor, nerelevarea sensurilor tragice ale existenței lor, ceea ce — cel puțin în legătură cu Silvestru — devine exagerat. Schematismul unor personaje, mărturisite dealtfel chiar de Călinescu, suscită incisivitatea cronicarului. Inaderența lui Sebastian se manifestă cu deosebire față de erotica romanului. Dispoziția lirică a scrisului său se simte șocată de răceala eroticii călinesciene. „Nu-mi amintesc — scrie el — să fi citit vreodată pagini erotice

---

24 Perpessicius, *G. Călinescu : Cartea nunții*, în „Cuvîntul", IX (1933), nr. 2852 (2 aprilie).

25 „Adevărul literar și artistic", XII (1933), nr. 647 (30 aprilie).

26 Ibidem, nr. 652 (4 iunie).

27 M. Sebastian, *G. Călinescu : Cartea nunții (Editura „Adevărul")*, 1933, în „România literară", II (1933), nr. 67 (27 mai).

atît de lipsite de sensibilitate". Ceea ce lipsește acestor pagini, după opinia cronicarului, este „accentul pasiunii", încorporator de viață și de fior liric autentic. De aceea concluzia sa este fățiș negativă : „Dacă cumva, după cum indică titlul, d. Călinescu a ținut să facă din cartea sa un imn epic al iubirii sexuale, atunci mobilul principal al romanului a rămas nerealizat".

Călinescu nu mai colabora la „România literară" cînd a apărut cronica lui M. Sebastian, din cauza unor conflicte cu Camil Baltazar și chiar cu autorul cronicii. Oricum, pentru finețea, mobilitatea și gustul sigur al lui Sebastian, dovedite nu o dată, concluzia la care ajunge cu privire la *Cartea nunții* poate să surprindă. Printre altele, el pare să nu sesizeze simbolistica acestei cărți, factura lirismului călinescian, întemeiat nu atît pe sentiment, cît pe idee și pe semnificație.

Capacitatea de a trece „din real în plan simbolic"[28], adică tocmai ceea ce nu văzuse M. Sebastian, devine pentru E. Lovinescu una din trăsăturile talentului lui G. Călinescu. Pompiliu Constantinescu, la rîndul său, constată aceeași disponibilitate lirică a romancierului, „verva" sa „spumoasă" și „o elevație febrilă". După părerea sa, G. Călinescu „este un poet ce se ignoră, cu o sevă de bogată circulație și o invenție verbală prodigioasă"[29]. Această invenție verbală, căreia îi reproșează excesul retoric, i se pare a fi „infiltrație dannunziană". Criticul vede în tendința spre lirism a scriitorului o piedică în calea creației epice. „Evocările sale lirice — arată el — sufocă figurile din roman, zvîrlindu-le într-o irecuzabilă penumbră".

G. Călinescu va reacționa împotriva opiniilor celor doi critici despre inaplicația sa epică. Vădit iritat de această limitare a artei sale, el le reproșează supralicitarea lirismului romanului și așază prudent chestiunea într-un cadru mai general, acela al compatibilității actului critic cu cel creator. El arată că „literatul român" are o „mentalitate dogmatică", mentalitate care păzește sever granița dintre aptitudinea critică și cea artistică,

---

28 E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, București, f.a., p. 294-298.

29 Pompiliu Constantinescu, *G. Călinescu : Cartea nunții*, în „Vremea", VI (1933), nr. 284 (23 aprilie).

ca și aceea dintre genuri. Nu este mai puțin adevărat că, dacă în acest plan general în care este situat „literatul român", G. Călinescu dovedea intuiții juste în ceea ce privește propria sa operă, punctul său de vedere nu era lipsit de subiectivism. În fond, *Cartea nunții* rămâne dominant un roman poematic, cum bine demonstrau E. Lovinescu și Pompiliu Constantinescu, deși cei doi critici erau mai puțin atenți la implicațiile epice promițătoare ale operei. De fapt, G. Călinescu exprima aceste idei la o oarecare distanță de timp, după o certă izbîndă epică a talentului său prin *Enigma Otiliei,* în vreme ce opinia celor doi critici se baza exclusiv pe primul său roman.

Peste acest debut de romancier se așterne uitarea aproape trei decenii. În 1965 seria de opere reeditate se deschide cu această scriere. Romanul intră din nou în atenția criticii oarecum cu o explozie de interes, obișnuită întotdeauna la redescoperirea unei opere multă vreme ignorată, a unui scriitor consacrat[30]. Majoritatea cronicilor publicate ies din cadrul simplu al unei consemnări și integrează romanul în ansamblul creației epice călinesciene. În genere, punctele de vedere susținute dezvoltă părerile emise cu prilejul apariției romanului, printre care propria caracterizare asupra cărții emisă de G. Călinescu în *Istoria literaturii române.* Ele urmăresc îndeosebi să adîncească implicațiile tematice, simbolice și sensurile cărții. Dacă în momentul apariției *Cărții nunții* criticii urmăreau mai ales criteriul estetic pe linie maioresciană, cu un anumit entuziasm al opiniei nede-

---

[30] Iată cîteva dintre ele în ordinea cronologică a apariției : Paul Georgescu, *Sensul clasicismului : „Cartea nunții"* (1933), în „Viața românească", XVIII (1965), nr. 6 (iunie) ; Geo Șerban, *Primul volum al „Operelor" lui G. Călinescu,* în „Gazeta literară", XIII (1965), nr. 48 (25 noiembrie) ; N. Manolescu, *G. Călinescu, Cartea nunții,* în „Contemporanul", (1965), nr. 48 (26 noiembrie) ; Gh. Grigurcu, *G. Călinescu : Cartea nunții,* în „Familia", I (1965), nr. 4 (decembrie) ; S. Damian, *Călinescu și poemul dragostei conjugale — Recitind „Cartea nunții"*, în „Tribuna", X (1966), nr. 1 (6 ianuarie) ; nr. 2 (13 ianuarie) ; V. Ardeleanu, *G. Călinescu : Cartea nunții,* în „Steaua", XVII (1966), nr. 1 (ianuarie) ; Al. Oprea, *G. Călinescu : „Cartea nunții"*, în „Luceafărul", IX (1966), nr. 7 (12 februarie) ; C. Stănescu, *Spectacol și opțiune în „Cartea nunții"*, în „Ramuri", III (1966), nr. 2 (15 februarie) ; S. Damian, *Centripet și centrifug. „Cartea nunții" de G. Călinescu,* în „Orizont", XVII (1966), nr. 2 (februarie).

cantate, la reapariție cronicile pun accentul pe elementele de conținut. S-a acreditat mai ales interpretarea *Cărții nunții* ca un roman al familiei, ca o pledoarie imnică pentru ea, pentru fecunditate și pentru ideea de perpetuare a stirpei umane. Conținutul și sensurile romanului, în ansamblul acestor cronici, apar precizate, chiar dacă în unele cazuri opiniile sînt excesive. Mai puține lucruri s-au spus despre arta investită în roman și despre minusurile sale artistice, deși unele au fost subliniate chiar de la apariție.

Primul roman al lui G. Călinescu apare într-un an (1933) de recoltă prestigioasă a romanului românesc. Nu numai că anul editorial s-a dovedit foarte productiv, dar a marcat nașterea multor izbînzi ale genului, așa cum sînt : *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Adela* de G. Ibrăileanu, *Rusoaica* lui Gib I. Mihăescu, *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* de M. Sadoveanu, *Europolis* de Jean Bart, *Velerim și Veler Doamne* de Victor Ion Popa, *Maitreyi* de Mircea Eliade, *Maidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu, *Oraș patriarhal* de Cezar Petrescu și altele. Această producție eclatantă închide în sine și o mare varietate de teme și de modalități artistice. „Asistăm — arată Pompiliu Constantinescu — la cea mai variată recoltă de romane, de la jurnalul intim romanțat, la romanul de subtilă analiză psihologică, pînă la fresca socială, de amplă evocare a unui mediu specific“[31]. Romanul înregistrează, așadar, nu numai o creștere cantitativă, ci și un progres vădit în sensul diversificării și al modernității. Teme ilustrate pînă atunci abia prin unul sau două romane solicită acum atenția multor romancieri, printre care unii de mare talent. Se marchează o trecere de la o etapă dominată de idilism sămănătorist la altă etapă, mai evoluată, în care romanul se maturizează în sensul unei complexități și specializări a problematicii, a mijloacelor și a stilurilor. Era firesc în aceste condiții ca debutul ca romancier al lui G. Călinescu prin *Cartea nunții* să fie susținut printr-o publicitate stenică, cu atît mai mult cu cît avea de înfruntat concurența unor romancieri consacrați și, cum arăta mai tîrziu el însuși,

---

[31] Pompiliu Constantinescu, *Anul literar 1933*, în „Vremea“, 1934.

prejudecata rămînerii criticului literar în granițele stricte ale domeniului său.

2.1. UN POEM AL ACTULUI MARITAL

Cartea nunții, cu toată factura sa poematică, anunță atît spiritul epic, cît și cel polemic al romanului călinescian. Implicațiile multiple ale cărții gravitează mai ales în jurul a două direcții tematice, relevînd — nu fără accente de demonstrație — o antinomie dominantă : *viața* și *nonviața* sub aspect strict biologic. Liricul este evident în primul termen al antinomiei, fiind reprezentat prin cuplul Jim-Vera și personajele aferente imediat (Lola, Dora și Medy), în genere tinerii.

Este romanul actului marital, un imn închinat procreației în cadrul stenic al familiei. Prin aceasta el rămîne în seria romanelor erotice, atît de proliferante la noi și pe plan universal. Demitizată de fior romantic, iubirea are în romanul lui G. Călinescu acuratețea unei legități firești a biologiei umane. Tribulațiile amoroase ale lui Jim și Vera exprimă simbolul însoțirii pentru perpetuare, fericirea erotică și pasiunea, impulsul senzual avînd cenzura ideației și a ritualului curat.

Personajele acestei intenții se mișcă într-un cadru de asemenea programat, lumea civilizației moderne, a cărei înfățișare traduce impuls polemic, un mod mascat de a aplica teze cunoscute din disputa modernism-tradiționalism. În fond, ceea ce vrea să sugereze scriitorul e lipsa de modernitate a romanului românesc din acea vreme, căruia îi propunea un nou mod de a fi. La o apreciere mai profundă, asistăm la un joc în perfect spirit călinescian, dar deocamdată transparent, la un regim poate nemeritat de romanul nostru din acea vreme. Însuși faptul de a integra civilizația modernă prin formula unei opere pastorale elene, e drept admirată de autor[32], ar putea trăda facilul, deși s-au creat numeroase opere moderne, după cum se știe, care reiau mituri și teme clasice. Tentativa îi părea ușor de realizat (autoaprecierea de „exercițiu minor“ e de acceptat în această privință), din moment ce operează cu tema tratată de Longos mai mult

32 G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 859.

o mișcare de translație, în care atmosfera idilică a operei elene e înlocuită cu una de civilizație modernă. De aceea multor critici le părea șocantă aglomerarea de elemente și de atribute ale vieții moderne, încă neîntrunite atît de complet și „la zi" într-o operă literară românească. Trenul, automobilul, barul, ringul de box, plaja, barca cu motor, telefonul, urbanistica modernă și chiar onomastica compun un climat deliberat, dar care, firește, astăzi nu mai poate surprinde.

Ar fi de spus că „obsesia" modernismului la G. Călinescu pornește mai curînd dintr-un impuls livresc, reflectînd contacte literare destul de adînci și păstrate mai tîrziu, cu Panzini, și într-un fel, cu realitățile social-politice apusene. Tînărul studios de la școala română din Roma care era G. Călinescu se arătase receptiv față de literatura panziniană, ca și față de aceea a unui Dannunzzio sau Papini. Opera lui Panzini era saturată de modernitate : eroii săi călătoresc cu bicicleta, rătăcesc printre automobile, își dau întîlnire pe plajă și trăiesc într-un mediu material suculent exploatat. Să nu uităm că acestui scriitor G. Călinescu îi va închina o cronică amplă, în care spiritul său, învins de admirație, are aproape conturul unei pastișe. Notațiile lui de lectură ar fi fost, desigur, amendate cu virulență de Maiorescu : „A fost într-o zi grozavă de vară. Peste orașul aproape pustiu și învăluit în fumul alb al zădufului meridian, soarele privea enorm și neînduplecat, încremenind parcă totul cu ochiul dogorîtor și fulgurent... Atunci, ieșind spre a-mi regăsi Larii din Templul cubic, unde explic diurnal noilor generații organizația Assyriei sau arcanele modului subjonctiv în limba lui Alighieri, am luat-o... de-a lungul fășiei salvatoare de umbră...[33]. Dealtfel, Panzini e admirat și pentru „cărturărismul" său. În mod obiectiv, în planul literaturii române, spiritul erudit din literatură pe care-l manifestă autorul *Cărții nunții* trebuie pus în conexiune cu linia consacrată de Al. Odobescu și trecută prin Eminescu și C. Hogaș. La G. Călinescu, el apare și sub semnul unui impuls de cultură italiană și, foarte probabil și sub cel al lui Anatole France

[33] G. Călinescu, *Alfredo Panzini*, în „Roma", IV (1924), nr. 6-7 (iunie-iulie).

o mișcare de translație, în care atmosfera idilică a operei elene e înlocuită cu una de civilizație modernă. De aceea multor critici le părea șocantă aglomerarea de elemente și de atribute ale vieții moderne, încă neîntrunite atît de complet și „la zi" într-o operă literară românească. Trenul, automobilul, barul, ringul de box, plaja, barca cu motor, telefonul, urbanistica modernă și chiar onomastica compun un climat deliberat, dar care, firește, astăzi nu mai poate surprinde.

Ar fi de spus că „obsesia" modernismului la G. Călinescu pornește mai curînd dintr-un impuls livresc, reflectînd contacte literare destul de adînci și păstrate mai tîrziu, cu Panzini, și într-un fel, cu realitățile social-politice apusene. Tînărul studios de la școala română din Roma care era G. Călinescu se arătase receptiv față de literatura panziniană, ca și față de aceea a unui Dannunzzio sau Papini. Opera lui Panzini era saturată de modernitate : eroii săi călătoresc cu bicicleta, rătăcesc printre automobile, își dau întîlnire pe plajă și trăiesc într-un mediu material suculent exploatat. Să nu uităm că acestui scriitor G. Călinescu îi va închina o cronică amplă, în care spiritul său, învins de admirație, are aproape conturul unei pastișe. Notațiile lui de lectură ar fi fost, desigur, amendate cu virulență de Maiorescu : „A fost într-o zi grozavă de vară. Peste orașul aproape pustiu și învăluit în fumul alb al zădufului meridian, soarele privea enorm și neînduplecat, încremenind parcă totul cu ochiul dogorîtor și fulgurent... Atunci, ieșind spre a-mi regăsi Larii din Templul cubic, unde explic diurnal noilor generații organizația Assyriei sau arcanele modului subjonctiv în limba lui Alighieri, am luat-o... de-a lungul fășiei salvatoare de umbră...[33]. Dealtfel, Panzini e admirat și pentru „cărturărismul" său. În mod obiectiv, în planul literaturii române, spiritul erudit din literatură pe care-l manifestă autorul *Cărții nunții* trebuie pus în conexiune cu linia consacrată de Al. Odobescu și trecută prin Eminescu și C. Hogaș. La G. Călinescu, el apare și sub semnul unui impuls de cultură italiană și, foarte probabil și sub cel al lui Anatole France

[33] G. Călinescu, *Alfredo Panzini*, în „Roma", IV (1924), nr. 6-7 (iunie-iulie).

Influența lui Panzini poate fi urmărită și mai în adîncime. *Io cerco moglie,* opera comentată și din care a tradus, are același nodul epic ca și *Cartea nunții :* un tînăr „modern", Ginetto Sconer, căruia nu-i poate rezista nimeni și nimic, își caută o nevastă. Ca și Jim, el are de ales între mai multe femei. Tot Panzini, pe de altă parte, îi oferă lui G. Călinescu în *Signorine* un univers feminin tentant.

În acest context de viață modernă, concretizat pe un model și impuls polemic, G. Călinescu își proiectează eroii tineri, învestindu-i cu un mesaj imnic, de clasicitate. Conștient de dificultate, el și-a declarat „voit" schematismul personajelor. Elementul modern, în urma transferării motivului elenic este redat, pe lîngă ambianță, prin comentariul intelectual al eroticii, prin dialog și descripție. Jim, Vera, Lola, Medy, exponenții generației tinere, sînt deocamdată departe de personajele lui G. Călinescu, tipice, plenar înzestrate cu atribute de inspirație balzaciană. Dialogul și descrierea devin, estetic vorbind, în mai mare măsură personaje. Jim, Vera și compania se supun cantabilității imnului marital, suferind o reducție fizionomică spre simbol ; ei devin aproape simple nume de dialog, al unui dialog care-i caracterizează mai mult generic. Căci Jim, angajat într-un discurs perpetuu, nu are reflexivitatea aplicată a lui Fred Vasilescu din *Patul lui Procust* și nici verbul aforistic al lui Emil Codrescu, transcris unei experiențe umane mai mult decît dramatice. Intenția poematică a romanului se întemeiază — ca în arta clasică — nu pe senzație și sentiment, pe incident caracterologic, ci pe semnificația retorică.

Termenul prim al antinomiei — însoțirea, procreația, familia — îl solicită subiectiv pe scriitor. Jim și Vera, personaje în grația lui, devin, într-un fel, tipuri narcisiste. Se inaugurează astfel o linie simpatetică în epica lui G. Călinescu nu departe de epica populară și de Creangă, care împarte lumea în buni și răi. Jim e un Făt-Frumos, un Don Juan modern, iar Ioanide, geniu fiind, nu e departe de această mască primară. Obiectiv vorbind, într-o filiație a romanului românesc, acest regim programatic descinde paradoxal din N. Filimon și continuă cu Duiliu Zamfirescu. Etic la Filimon, ideologic la D.

Zamfirescu, regimul devine la G. Călinescu pură ideație intelectuală.

Aspectul antinomic al temei procreației și al familiei îl constituie în roman ruperea de aceste temeiuri ale vieții, nonviața. Zonei lirice, reprezentată de cuplul Jim-Vera și de personajele adiacente, Călinescu îi opune o zonă a epicului în *Casa cu molii,* cu inedite inserțiuni lirice. În această zonă, talentul romancierului e în aerul lui propriu. Scriitura sa capătă concretețe prin sondarea mai adîncă a unui univers material și moral. Avînd avantajul unei cunoașteri intime, a unor experiențe familiale traduse. Scriitorul, după propria sa mărturisire, a transcris date, împrejurări și oameni din mediul lui familial, uneori chiar și sub aspect onomastic. Fragmentul de jurnal, datat 12 februarie 1937, cuprinde notații care configurează în esență geneza *Casei cu molii*: „Vineri 12. II a murit Tinca, una dintre mătușile *Casei cu molii*... Cu un an înainte, Jenica căzuse la fel. A stat luni în mașini și gips și azi șchioapătă. Totuși n-au voit să se mute. Nu m-am dus la înmormîntare. Azi Tinca doarme prima noapte eternă, în noul culcuș. *Un roman despre nulitatea vieții lor ar fi foarte interesant* (subl. ns.), *Istoria soților Popescu.* Am auzit că Bică Simion, fratele, a invadat cu numeroșii lui copii casa dibuind banii și luînd lacom din ei. Și cînd a murit Tache același lucru : muierile s-au închis în casă și au căutat banii. *Distingerea unei familii care nu există prin individualități, ci prin congregație e impresionantă, mai ales cînd se întrevede limpede dispariția ei* (subl. ns.). Costică, ofițer sau așa ceva, în marină, a murit pe cînd eram în școala primară. 1908 ? 1909 ? Suferea de ficat și de la o vreme nu se mai ridica din pat. Ședea rezemat și cînta din vioară. Era un om blînd, fin, și soția, cam zgomotoasă, cam barocă, cu pretenții de distincție, îl îngrijea cu mare devotament... În timpul ocupației 1917, începutul lui 1918 ?, *a murit Tache sinucis* (sublinierea ns.). După aceea, la un an incert, nu știe unde, n-au spus niciodată, Alexandrina. *Fugise de acasă* (subl. ns.), «trăise» cu un bătrîn pe care l-am văzut o dată, și surorile o tratau cu mare dispreț..."[34]. Sînt măr-

---

[34] G. Călinescu, *Din jurnal*, în „Steaua", an. XX (1969) nr. 239, (decembrie).

turii care nu numai că ne duc la geneza *Casei cu molii*, ci dezvăluie cu un an înainte de apariția romanului *Enigma Otiliei* chiar tema acestuia : istoria unei moșteniri cu corolarul ei epic, invazia familiei Tulea în casa muribundului Costache Giurgiuveanu.

Fragmentul însă este revelator în primul rînd pentru fabulația și destinele din *Cartea nunții*. Recunoaștem cu ușurință în aceste mărturii elemente și situații din roman : în primul rînd ideea de clan familial, cu sugestia legilor lui inextricabile, cu personaje și destine reluate aidoma. Printre acestea, finalul existenței lui Silivestru (sinuciderea lui Tache), evaziunea senzațional tardivă a tantei Lisandrina (Alexandrina în jurnal) și chiar pe „domn" Popescu, locatar și el al *Casei cu molii*. Este exprimat chiar unul dintre sensurile fundamentale ale romanului, legat de personaje și atmosferă, ideea că un om este întreg și viu uman pentru că și-a îndeplinit rostul de perpetuator și s-a supus legilor firești ale vieții. Într-adevăr, *Cartea nunții* înfățișează, în planul ei secund, drama constituirii familiale prelungite dincolo de normalul biologic și devenit reflex de clan. Tanti Ghenca, tanti Mali și Lisandrina sînt osificări ale unui familism primar, traumatizate demult în fața examenului cel mai firesc : absolvirea ciclului procreator, întemeierea familiei. Este limpede aici intenția de contrast a scriitorului, pedala puternic apăsată pe reversul ideației reprezentate de Jim și Vera.

Destinul lui Silivestru se adaptează și el acestei intenții. Personajul trăiește deschis drama refulării biologice, situație care împietează grav asupra personalității sale. Caz freudian la urma urmei, Silivestru nu are însă aparențele înșelătoare, mascate, pe care le îmbracă de obicei asemenea cazuri patologice. El este tot un simbol, deci se supune unei esențializări, deși mai veridice prin patetism. Silivestru e un *alter ego* pe dos al lui Jim. Trăind în claustrare, în absența biologiei, personajul nutrește un fel de cult în legătură cu tot ceea ce reprezintă Jim, în care vede ceea ce el nu este, n-a fost și nu va fi. La nunta lui Jim, Silivestru îi dăruiește un tratat de *Geografie universală* al iezuitului Buffier, ale cărui file, 444 la număr, aveau fiecare cîte o băncuță de 1 000 de lei „nouă, împăturită". Gestul ar fi de un sublim dosto-

evskian dacă n-ar avea un accent de simbol prea pregătit. Cînd Lixandrina e supusă cenzurii inconciliante a „moliilor" pentru intenția de a evada în companie masculină, Silivestru „bolborosi aspru, în barbă" : „Lăsați pe Lixandrina în pace și nu-i mai purtați de grijă ! V-ați așezat ca moliile pe sufletul ei și nu o iertați pînă nu i-l faceți pulbere. Du-te, Lixandrino, în lume, cu sau fără cununie, și ieși din putreziciunea asta ! Și eu am să fac la fel ! Vă vestesc că mă însor cu o colegă profesoară... Trebuie să intru și eu, ca Lixandrina, în rîndul lumii !". Pentru el, a intra „în rîndul lumii" nu mai este posibil, încercarea aducîndu-i această constatare fatală și sinuciderea. Un atribut exemplar al personajului, util, desigur, scriitorului în ceea ce urmărea, este luciditatea, o luciditate circumscrisă fenomenului maladiv pe care-l încarnează eroul. *Mutatis mutandis*, desigur, în cu totul alte circumstanțe și la un alt nivel de semnificații, personajul ne poate aminti destinul eminentului scriitor și eseist italian Cezare Pavese, care, deși împlinit european în planul culturii, n-a considerat aceasta suficient spre a compensa inexistența „în rîndul lumii", reeditînd gestul fatal al lui Silivestru. Mai concret decît Jim, deși afectat și el de o reducție psihologică, Silivestru reprezintă un caz aparte în literatura noastră și chiar în opera lui G. Călinescu, care nu mai cunoaște drame de această natură.

2.2. VOCAȚIA EPICĂ

Casa cu molii închide în sine autenticul talent epic călinescian, deși unele modalități ale lui sînt prezente și în configurarea lumii lui Jim. Împreună cu Matei Caragiale (în *Craii de Curtea Veche*, 1929), G. M. Zamfirescu (cu *Maidanul cu dragoste*, 1933), I. Peltz (cu *Calea Văcărești*, 1933), Carol Ardeleanu sau Damian Stănoiu, G. Călinescu promovează în romanul românesc „estetica urîtului" și a vetustului, pe care Tudor Arghezi o introduce în poezia noastră prin *Flori de mucigai*. *Casa cu molii* compune o lume dantescă, cum bine s-a spus, un mediu al morții lente, fără compensația prelungirii insului. O damnație obosită prezidează clanul din Udricani, în care timpul se percepe obiectual. Ca în teatrul lui Eugen Io-

nescu sau în romanul francez al „noului val“, mobila, lucrul, materia concurează umanul, îl supune și îl dimensionează grotesc, tragic. E o lume care anunță, desigur la o scară redusă, fastidioasa pictură călinesciană a automatismului de mai tîrziu, aplicația sa balzaciană în desenul interioarelor și în descrierea fizionomică după canoanele lui Lavater. La drept vorbind, în literatura noastră, cel puțin în privința monotoniei maniace prin mediu și uz, G. Călinescu vine totuși în urma unei tradiții constituite. Ea este inaugurată de Duiliu Zamfirescu și se continuă de literatura tîrgului de provincie prin M. Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești, Ion Dongorozzi, G. Brăescu, Cezar Petrescu, Damian Stănoiu și alții. Spre deosebire de aceștia, G. Călinescu devine clinician, aplicînd radiografia rece a sentinței și fără sentiment, cu patosul contrar al morbidului.

Un atribut artistic modern al romanului îl formează paginile de zugrăvire a peisajului. Se simte aici nu atît personajul (Jim), care percepe din tren spectacolul cîmpiilor plate, ci autorul, ochiul său în considerarea peisajului. Natura e familiară literaturii române și apărea pînă la G. Călinescu codificată prin pictural, percepere senzorială și sentimentală în sens înalt (Eminescu, Sadoveanu) sau naiv, în clișee semănătoriste. La G. Călinescu perceperea peisajului este eminamente citadină, filtrată cerebral, livresc și distanțat. Ceea ce o solicită este fascinația geometrică, elementul care incită asociația cărturărească, geologicul, regnurile cu metamorfoze și întrepătrunderi, incidența unor apariții mereu neașteptate, adică peisaj eminamente material, pretabil la semnificații și la viziuni estetice : „Cîmpurile se întindeau linse cu verde arhaic, ca în picturile primitivilor italieni, pierzîndu-se în depărtări oceanice, și nesfîrșita lor perspectivă ar fi părut pierdută într-o ceață aurie dacă turme de tufe n-ar fi alergat circular pe dinaintea ochilor, trădînd rotația planurilor. Veneau în cirezi mici, fumurii, aproape sau în marginea zării, ori cădeau în stoluri numeroase, înnegrind solul neted infinit. Cîțiva copaci răsucindu-se pe loc, în depărtare, alcătuiau o măsură a imensității acesteia, de o pustietate idilică, încît apariția unei cornute placide pe orizont ducea gîndul la epoci străvechi geologice“. Călinescu deci descoperă arta în na-

tură, în timp ce Odobescu, saturat și el de clasicitate, făcea drumul invers, identificînd natura în artă. Călinescu se situează pe linia unor peisajiști de semnificație, ca Hogaș și Geo Bogza, și nu de sentiment și culoare.

Cartea nunții rămîne, totuși, un debut : întîiul roman al unui erudit literar înflăcărat în fața climatului artistic al vremii. Astăzi, dintr-o perspectivă mai distanțată, unele insuficiențe ale cărții apar mai net. În primul rînd surprinde un anumit spirit factice : intenția ideatică și semnificația trec dincolo de materia de viață încorporată. Ochiul sintetic al autorului, hrănit de idei și de modele, privește mai des în roman decît cel al romancierului, analitic și aplicat concretului uman. Frenezia imnică a lui Jim pentru familie și procreație se păstrează într-un cadru de idei și simboluri universale, accentul căzînd pe plăcerea estetică a discursului, a cozeriei. Desigur, mesajul ideatic transmis este umanist. Călinescu pledează cu o fervoare și pe un ton pe care nu-l va mai regăsi în opera sa viitoare în favoarea vieții, a biologiei firești, a familiei și a iubirii cu finalitate concretă. Aceasta se petrece într-o epocă în care răsuna surd apologia riscului, a aventurii și morții, acel *vivere pericolosamente* care va pregăti flagelul ce va bîntui lumea.

În ciuda acestui lirism retoric, romanul lasă să se întrevadă virtuți artistice (unele pagini sînt antologice), prefigurînd atribute ale talentului epic al autorului. În dialogul dintre Jim și Vera palpită incipient spiritul ioanidian. *Casa cu molii* dezvăluie aplicația spre descripție (deocamdată mai mult fizică și de mediu). Sînt anunțate și alte potențe ale prozei lui Călinescu, vivacitatea intelectuală, capacitate polemică, gust pentru livresc și ironie. Născută dintr-o ambiție a istoricului și a cronicarului de literatură de-a interveni și prin demonstrație, în disputa tradiționalism-modernism acută în epocă, *Cartea nunții* dezvăluie prea frust spiritul care i-a dat viață și încă nu deplin pe creatorul epic.

3. O CREAȚIE EPICĂ ÎMPLINITĂ : „ENIGMA OTILIEI"

Enigma Otiliei, al doilea roman al lui G. Călinescu, apare în 1938, în două volume, la Editura națională

„Ciornei". Apariția lui nu mai este precedată de o publicitate atît de asiduă ca în cazul *Cărții nunții*, autorul nemaifiind în fața unui debut și avînd, desigur, conștiința unei opere împlinite. Publicase anterior în „Adevărul literar și artistic" doar începutul romanului [35], și aceeași revistă, al cărei colaborator era, anunța apariția lui. Cititorii erau preveniți să se aștepte la un adevărat eveniment artistic și erau avizați chiar asupra temei, ca fiind „monografia unei familii bucureștene"[36].

3.1. ECOURI ÎN CRITICA VREMII

Critica literară întîmpină noul roman cu mai multă căldură decît la debut. Faptul devine semnificativ dacă ne gîndim că la acea dată criticii erau mai aplicați în evaluarea actului romanesc în urma unui dialog sporit cu creatorii, al unui contact cu experiențe literare mai variate și de prestigiu.

Cea dintîi cronică, de fapt o avancronică, o publică Petru Manoliu sub semnătura Erasm[37], la o săptămînă după ce se anunță apariția romanului. Febril, dar sigur în judecăți, recenzentul romanului, încă neapărut, îl consideră totuși „o carte uluitoare", justificîndu-și opinia prin argumente ca „suflu epic", „putere de făurire a personajelor" și „un stil de o limpezime deconcertantă, direct neliterar și cu toate acestea viu, organic...". Romanul e considerat nu numai o performanță editorială, ci și o culme a epicii citadine, comparabilă cu aceea a lui Rebreanu în epica satului. Este un gest de opinie care va deschide suita elogiilor. Cronica de la apariția romanului, semnată de A. Antohi[38], e în aceeași notă, remarcînd, printre altele, mîna sigură a autorului în proiectarea cadrului social, a atmosferei și a epocii. Ștefan Tita semnalează apoi o coordonată fundamentală a manierei epi-

---

[35] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, în „Adevărul literar și artistic", XVIII (1938), nr. 900 (6 martie).

[36] „Adevărul literar și artistic", XVIII (1938), nr. 902 (20 martie).

[37] Erasm (Petre Manoliu), *G. Călinescu : Enigma Otiliei*, în „Lumea românească", I (1938), nr. 296 (27 martie).

[38] A. Antohi, *Enigma Otiliei*, în „Adevărul literar și artistic", XIX (1938), nr. 905 (10 aprilie).

ce călinesciene, şi anume viziunea clasicistă asupra personajelor : „un mare, un desăvîrşit maestru al zugrăvirii caracterelor“[39]. Într-o altă cronică, M. Sevastos, directorul „Adevărului literar şi artistic“, subliniază, referindu-se la ample extrase din roman, formidabila lui „chintesenţă sociologică“[40]. Al. Anestin, un alt recenzent, arăta ca sursă a talentului epic călinescian faptul că autorul era un critic experimentat, ceea ce i-a înlesnit o „izbitoare unitate şi armonie în desfăşurarea, conducerea şi închegarea personajelor şi acţiunii“[41].

Se fac acum şi primele depistări de influenţe, unele inedite în epica noastră. Dacă influenţa stendhaliană, adusă în discuţie, era mai mult sau mai puţin implicată în romanul românesc, maniera balzaciană invocată în legătură cu *Enigma Otiliei* se înfăţişa inedită[42]. Pe lîngă Balzac, D. I. Suchianu propune şi alte raportări, ca de pildă aceea la Dostoevski şi chiar la Racine. Apropierea de ultimul i se pare logică prin disciplina materialului epic şi prin darul de stilist al scriitorului. „M. Călinesco, sous ce rapport — scrie el —, possède un grand talent ! Il a des images éclatantes, des expressions «qui font mouches», une propriété parfait diabolique dans le choix de mot, et tout cela sans la moindre recherche a fioriture voulue“[43]. Al. Philippide, la rîndul lui, girează capacitatea lui Călinescu în crearea de caractere şi găseşte că familia Tulea era zugrăvită cu „o rară vigoare“, iar Stănică Raţiu „mai veridic şi mai viu decît o fiinţă reală“[44]. Şerban Cioculescu va contrazice această preferinţă, considerînd mai realizat pe Pascalopol. Controversa, prima de fapt declanşată de roman, dezvăluie în fond virtuţile lui. Dealtfel acelaşi critic va sublinia un alt aspect

---

[39] Ştefan Tita, *G. Călinescu : Enigma Otiliei*, în „Adevărul literar şi artistic“, XIX (1938), nr. 911 (22 mai).
[40] M. Sevastos, *Un roman : Enigma Otiliei*, în „Adevărul literar şi artistic“, XIX (1938), nr. 904 (12 iunie).
[41] Al. Anestin, *Enigma Otiliei, roman de G. Călinescu*, în „Ordinea“, VII (1938), nr. 1834 (19 aprilie).
[42] N. Papatanasiu, *G. Călinescu : Enigma Otiliei*, în „Arta“, I (1938), nr. 1 (mai).
[43] D. I. Suchianu, *L'énigme d'Otilie*, în „Le Moment“, VI (1938), nr. 968 (16 mai).
[44] (Al. A.) Ph.(ilippide), *G. Călinescu : Enigma Otiliei*, în „Viaţa românească“, XXX (1938), nr. 5 (mai).

calitativ al artei călinesciene : descrierea peisajului, accentul original, inedit în pictura naturii, așa cum se desprinde el din descrierea Bărăganului. Criticul îl anunță totodată pe scriitor ca pe un viitor romancier fără dificultăți : „D. G. Călinescu va avea numai să elimine și să selecteze cu mai multă luare-aminte din recolta îmbelșugată a observației și fanteziei sale“[45].

Cea mai amplă cronică a romanului la apariție aparține lui Pompiliu Constantinescu. Față de ea, Călinescu are o atitudine de totală aprobare, transcriind-o aproape integral în *Istoria literaturii române*, în capitolul despre scriitorul G. Călinescu. În mod inevitabil, cu probitatea lui cunoscută, cronicarul reia observații pertinente făcute de alți critici înainte, situîndu-le însă în alt context, cu intenția de a surprinde cît mai complet implicațiile și virtuțile romanului. Călinescu, susține criticul, procedează „clasic, după metoda balzaciană, a faptelor concrete, a experienței comune, fixînd în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene“. Pompiliu Constantinescu sesizează că romanul este „centrat pe mobila psihologie a unui adolescent, în plină criză de creștere și de formare a personalității“. În legătură cu construcția și cu natura personajelor, el aduce în discuție scriitori ca Paul Bourget sau, la noi, B. Ștefănescu-Delavrancea cu al său *Hagi Tudose*, a cărui apariție îi părea însă „exterioară“, „puerilă“ și „romantică“, în comparație cu aceea a lui Giurgiuveanu, „spectacol sobru, uman, de un tragic sinistru“. Pe Stănică Rațiu îl asociază lui Pirgu, eroul lui Matei Caragiale din *Craii de Curtea Veche*. Pascalopol, la rîndul lui, este judecat din perspectiva conduitei și a „poeziei sentimentelor“, fiind, după critic, „un personagiu nou în romanul nostru“. Otilia, în sfîrșit, care evoluează între adolescentul Felix și Pascalopol, bărbatul experimentat, este realizată cu o artă de invidiat, fiind „învăluită într-un subtil nimb poetic“ și participînd în același timp „la un profund realism“. Concluzia e categorică : „Romanul d-lui Călinescu este unul din cele mai bune romane din ultima vreme. De o construcție sigură, cu o intuiție socială

[45] Șerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane („Enigma Otiliei“)*, în „Revista Fundațiilor“, V (1938), nr. 8 (1 august).

și psihologică de solid realism, de un adevăr sufletesc adînc și de nuanțe sufletești revelatoare *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de întîia mînă ale epicei noastre urbane"[46].

În acest context critic, C. Fîntîneru, unul dintre recenzenții literari ai vremii, întreprinde în cronica sa o definire a originalității romanului lui G. Călinescu. Stînjenit de graba de a supune romanul la o influență sau alta, incitantă dealtfel și în parte motivată, Fîntîneru îndrăznește să investigheze timbrul propriu al romancierului. „*Enigma Otiliei* — scrie el — a surprins pe cititori și pe confrați prin originalitate. A spune că autorul a adoptat o metodă balzaciană în întocmirea cărții nu anulează această originalitate și nici nu-i descrie structura suficient ; de aceea noi vom afirma că noutatea romanului constă în faptul că d. Călinescu a pornit parcă de la o știință fără greș, de a compune o largă narațiune, cu o perindare captivantă de personagii, înfățișate fiecare cu caracterul net și izbitor. Această știință este numai luciditate și ea duce pe autor departe de Balzac, spre vremurile noastre, cînd temperamentele, ca și inspirația profesională, cedează locul unei viziuni reci, inteligente, care organizează totul conform unui criticism tipologic"[47]. Cu un alt prilej, într-un bilanț privind dezvoltarea romanului în 1938, același cronicar emite o definiție metaforică a romanului, cu acoperire în datele cărții : „Operă de amară inteligență critică, *Enigma Otiliei* rămîne poezia străvezie a adolescenței studioase și eroice, a erotismului transmis feciorelnic, gustat în visătorii și purtat la butoniera tinereții ca un balsam rar al nobleței intelectuale"[48].

Ovidiu Papadima își intitulează cronica sa apărută în septembrie 1938 *Sîntem totuși departe de Balzac*. Considerînd romanul reușit față de *Cartea nunții*, el vede în maniera balzaciană doar un „punct de plecare în creație pentru autor", ales dintr-o „împintenare de mari ambi-

---

[46] Pompiliu Constantinescu, *G. Călinescu : Enigma Otiliei*, în „Vremea", XI (1938), nr. 534 (aprilie).

[47] C. Fîntîneru, *G. Călinescu : Enigma Otiliei*, în „Universul literar", XLVII (1938), nr. 36 (22 octombrie).

[48] C. Fîntîneru, *Anul literar*, în „Universul literar", XLVII. (1938) nr. 46 (31 decembrie).

ții, mai mult decît dintr-o supunere mediocră la model"[49]. Dezamăgit de romanul sentimental al lui Teodoreanu sau de psihologismul subțire, devitalizat al multor romane gustate în epocă, cronicarul vede în *Enigma Otiliei* „o artă aspră", „un recipient în care viața a curs năvalnic". Personaje de dimensiuni balzaciene i se par a fi „Moș Costache cu avariția lui și Stănică Rațiu cu șiretenia sa". Călinescu realizează, după părerea criticului, „paradoxul artistic" de a înfățișa „foarte schematic" tocmai personaje „pe care le aștepți complexe", ca Felix și Otilia, prin „intelectualitatea lor și situația lor centrală în intriga romanului". Romanul i se pare însă de o răceală deprimantă prin „erupția de viață brutală".

O notă frapant singulară în acest mozaic critic omagial care înconjură cel de-al doilea roman al lui G. Călinescu o aduce intervenția lui Perpessicius. Criticul manifestă față de autor o atitudine care-i va apărea acestuia capricioasă și iritantă. Dacă la apariția *Cărții nunții* Perpessicius se arătase favorabil peste așteptări, cînd apare *Enigma Otiliei*, într-un climat de recunoaștere unanimă, el manifestă reticențe și îndoieli exprimate cam frust. În mod deosebit acuză *Enigma Otiliei* de lungimi, de o compoziție excedentară materialului epic. G. Călinescu va reacționa față de o atare opinie, acordîndu-și o oarecare derogare de la un principiu constituit. El negase cu un alt prilej dreptul creatorului de a interveni în dezbaterile cu privire la propria sa operă, osîndind această practică intrată în deprinderile unor romancieri români cum era Cezar Petrescu[50]. Călinescu socotea că opera trebuia să se susțină prin ea însăși, fără prefețe ale autorului sau luări de cuvînt *pro domo*. Cu privire la *Enigma Otiliei*, el se simțea contrariat de opinia lui Perpessicius nu numai ca autor, ci oarecum și pe planul obiectiv al esteticii și criticii. „Romanul are lungimea firească — scrie — pe care i-o cerea expunerea evenimentului capital. Cînd noi am spus tot ce era de spus, am încheiat cartea și atunci am văzut că avea întinderea obișnuită a romane-

---

[49] Ovidiu Papadima, *Sîntem totuși departe de Balzac*, în *Creatorii și lumea lor : Schițe de critică literară*, Editura Fundația pentru literatură și artă, București, 1943, p. 255—259.

[50] G. Călinescu, *Cezar Petrescu : Greta Garbo*, în „Adevărul literar și artistic", XI (1932), nr. 615 (18 septembrie).

lor clasice. Nicicînd nu ne-am gîndit la bloc și la geometrie și nu știam de la început cum o să decurgă narațiunea. Etajele lui sînt deduceri practice din natura lucrurilor"[51]. Rezerva lui Perpessicius se manifesta și în legătură cu personajele romanului. Stănică Rațiu, recunoscut aproape unanim ca un personaj izbutit, i se părea imposibil, un fel de „broască plesnită". Desigur, Călinescu nu era iritat numai de faptul că Perpessicius se arăta ca singurul „opoziționist" al romanului, ci și fiindcă lăsa o undă de scepticism și față de vocația sa de istoric literar.

O cronică aplicată estetic, într-un spirit disociativ caracteristic și orientat către un punct de vedere, o semnează I. Negoițescu în 1947 în „Fapta", la un an după publicarea ediției a doua. Criticul se simte a fi în fața unui spectacol pur estetic, romanul dîndu-i impresia „de joc epic", de mecanic și nu de organic, de mașinărie perfectă, „uluitoare în preciziune, imitînd viața pînă la iluzie fenomenală"[52]. Acest joc tehnic, precizează criticul, se întemeiază pe un material de viață realist. Mecanicul liniei epice, asociat mecanicului personajelor („avînd ticurile, resorturile mecanice ale eroilor caragialești"), conduce spre aserțiunea că *Enigma Otiliei* este un „roman comic". Afilierea lui G. Călinescu familiei prozatorilor umoriști, firește în primul rînd lui Caragiale, ni se pare fericită, fiind inedită pînă atunci în critică. Negoițescu consideră totuși umorul lui G. Călinescu față de cel al lui Caragiale lipsit de „veninul satiric", de cuțitul nemilos al „zeflemistului", din cauză că ultimul aparține unei „morbități sociale", iar umorul lui Călinescu unei „morbități biologice". Aceste opinii sînt evident interesante ; li s-ar putea reproșa însă un exclusivism care ignorează sursa socială a personajelor din *Enigma Otiliei*.

În ansamblu, ecourile în epocă ale romanului *Enigma Otiliei* dezvăluie perspicacitate, fiind concretizate în opinii aproape irecuzabile și astăzi. Receptorul critic se arăta pregătit să întîmpine mesajul artistic de finețe al

---

[51] Idem, *Perpessicius și Stănică*, în „Viața românească", XXX (1938), nr. 7 (iulie).

[52] I. Negoițescu, *G. Călinescu : Enigma Otiliei*, în *Scriitori moderni*, București, Editura pentru literatură, 1966, pag. 261—265.

lui G. Călinescu. Sîntem apoi și într-un moment de oboseală a romanului major, și critica, saturată de invazia romanului sentimental și psihologizant, se găsea acum în fața unei construcții epice reci, obiective. Pe de altă parte, romanul românesc, care înregistrase experimente stendhaliene, proustiene și chiar gidiene prin Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban și Mircea Eliade, nu cunoscuse — paradoxal — maniera balzaciană. În schimb, se încheiaseră demult apariții chiar avangardiste, suprarealiste, prin proza — e drept, nu romanescă — a lui Urmuz.

Evident, în unisonul favorabil al criticii romanului la apariție se pot distinge și extensiuni de judecată, astăzi corectabile. Astfel balzacianismul spectacular al romanului era acreditat de unii dintre cronicari ca singura formulă artistică utilizată. De asemenea citadinul operei determina pe alți critici să considere romanul ca pe o culme a epicii orășenești, opinie care omitea alte capodopere nu mai puțin citadine *(Patul lui Procust)* de Camil Petrescu, romanele Hortensiei Papadat-Bengescu etc. Se constată apoi tendința de a judeca romanul mai mult sub aspectul artei investite, al implicațiilor estetice și mai puțin sub acela al contingențelor sale cu epoca, cu cadrul social și istoric.

Optica aceasta o va corecta, uneori cam intensiv, critica la a treia ediție a romanului din 1956. Se insistă acum asupra realismului cărții, balzacianismul ei fiind înțeles ca un mod de denunțare a tarelor sociale. Inspirat, probabil, de la titlul inițial, *Părinții Otiliei*, Ov. S. Crohmălniceanu îi descoperă romanului un motiv tematic fundamental, acela al „paternității", pe care dealtfel îl va urmări cu agerime de-a lungul întregii exegeze a romanului lui G. Călinescu. „În centrul cărții — arată criticul referindu-se la *Enigma Otiliei* — stau doi orfani. Soarta lor urmează să se decidă în funcție de determinantele materiale imediate ale paternității. Ce situație li s-a lăsat, ce protecție, aceasta urmează să examineze romanul... Care sînt «părinții» Otiliei ? Cum își îndeplinesc rolul de suplinire cu care-i investește societatea ? Ce reacțiuni revelatorii au caracterele lor în aceste posturi ? Iată scara universală la care romancierul raportează constatările

sale"[53]. Astfel descrise liniile tematice ale romanului, finalitatea acestuia îi apare criticului evidentă : „*Enigma Otiliei* se dovedește astfel un roman de profundă critică socială, de sîngeroasă execuție a familiei burgheze într-o perspectivă mult mai amplă de natură universală. Lumea banului apare exagerînd monstruos viciile umanității". Dincolo de balzacianismul metodei, criticul acceptă un Călinescu care „nu-i refractar complet la experiențe literare mai noi". Mărturie stau citadinismul cărții, aplecarea către fenomene psihologice, ca „dezagregarea personalității, alienarea, dedublarea", precum și o anumită viziune mai „dialectică" a sufletului uman.

Ediția din 1956 a romanului prilejuiește numeroase cronici și studii, a căror apariție se justifica și prin aceea că se refereau la opera uneia dintre cele mai mari personalități în viață din literatura și din cultura noastră. Sîntem și într-o perioadă, care se încheie cam prin 1960, cînd epica se afirma mai vital prin schiță și nuvelă și mai puțin prin roman, deși asistăm la o proliferare a romanului. Critica, aflată într-un efort de considerare mai ales de conținut și de mesaj a literaturii, se aplică astfel laborioasă și asupra romanului lui G. Călinescu. Solicitat descriptiv, actul critic devine aproape o nouă transcriere a operei, estompînd judecata estetică sau atașînd-o convențional.

Dacă întîiul roman, *Cartea nunții*, era pentru autor „un exercițiu minor", *Enigma Otiliei* poate fi considerată o operă împlinită. De fapt, cu acest al doilea roman, G. Călinescu, istoricul și criticul literar de prestigiu, se impune și ca romancier. Într-un fel, ambele romane dezvăluie poziția deconcertantă în care s-a situat, nu o dată, prezența sa în cultura românească. În *Cartea nunții*, Călinescu încerca încorporarea civilizației moderne de ultimă oră într-o formulă de roman calchiată după *Daphnis și Chloe* al lui Longos ; în *Enigma Otiliei*, el oferă epicii noastre unul dintre cele mai reprezentative romane citadine, după ce, în calitate de teoretician, polemizase cu cei ce îmbrățișau — e drept oarecum exclusivist — cita-

---

53 Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 591.

dinismul în roman. În fond, romancierul nu se arăta infidel teoreticianului. Dacă acesta din urmă susținea dreptul țăranului de a fi obiect de literatură, deoarece atît el, cît și Kant „își pun aceleași probleme“, pentru romancier nu urma numaidecît obligația de a practica o epică țărănească, de vreme ce lumea satului îi era puțin familiară. Totuși, ceva din temperamentul lui G. Călinescu irumpe în această tentativă de a-și jena rivalii teoreticieni cu propriile lor arme. Și este sigur, pe de altă parte, că spiritul său analist, cunoașterea disociativă a faptului literar românesc și universal l-au ajutat să închege formule de roman surprinzătoare în peisajul nostru epic, dar compatibile temperamentului și vederilor sale teoretice.

3.2. „SÎNTEM TOTUȘI DEPARTE DE BALZAC“

Enigma Otiliei introduce la noi, cu o întîrziere explicabilă, tehnica romanului balzacian. Nașterea relativ tîrzie a romanului nostru și strădulnța romancierilor români de a se sincroniza cu evoluția europeană a genului au produs această absență pînă la G. Călinescu. Ni se pare că locul modalității balzaciene într-o evoluție mai puțin grăbită a romanului nostru ar fi trebuit să se plaseze îndată după N. Filimon cu *Ciocoii vechi și noi*, deoarece romanul lui Duiliu Zamfirescu, în forma sa ciclică, este orientat spre Zola și, prin conținut, spre scriitorii clasici ruși. Opțiunea, puțin cam paradoxală în deceniul al patrulea al secolului al XX-lea, pentru tehnica balzaciană era la G. Călinescu un act deliberat, în consens cu orientarea sa fundamental clasicistă și după o lucidă considerare a momentului evolutiv în care se afla romanul românesc. La apariția *Enigmei Otiliei*, epica noastră străbătea o criză de supraproducție îndeosebi în roman, primejduind vitalitatea acestui gen. Sîntem, așa cum am arătat, într-o vreme de dominanță a romanului liric, reprezentat de Ionel Teodoreanu, față de care *Enigma Otiliei* constituia un contrast evident. Dar noul roman al lui G. Călinescu se arăta inedit pe o scară mai largă. El este o operă de viziune obiectivă asemenea romanelor lui Rebreanu, scriitor care de fapt își încheiase de cîțiva ani seria operelor sale majore. Refuzîndu-se, pe

de altă parte, apropierii de romanele „proustiene" ale lui Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu în alt fel decît prin geografia urbană pe care o configurează, *Enigma Otiliei* nu viază — determinant — nici prin simbolică, așa cum prea mult s-a discutat[54].

Romanul se anunța robust prin viziunea severă și lucidă, care organiza armonic construcția epică și supunea biruitoare „materia de viață conform unui cod al autorului, fie ca „biografie" a eroilor, fie ca descripție a peisajului social și natural.

Ca și la primul roman, geneza *Enigmei Otiliei* nu rămîne în afara biografiei autorului. În fragmentul de jurnal publicat, G. Călinescu nota decesul „soților Popescu", în urma căruia „Bica Simion, fratele, a invadat cu numeroșii săi copii casa, dibuind banii și luînd lacom din ei". Inserarea acestui eveniment e însoțită de o reflecție care anunța una dintre constantele tematice ale prozei lui G. Călinescu : „Distingerea unei familii care nu există prin individualități, ci prin congregație e impresionantă, mai ales cînd se întrevede limpede dispariția ei". Ambianța familială într-o epocă de dominație burgheză i-a oferit deci o autentică temă balzaciană : istoria unei moșteniri cu avariile ei umane. E de precizat că G. Călinescu vedea încă de atunci fenomenul ca un spectacol social și biologic, atît de proliferat apoi în operă. Pot fi considerate și alte infuzii ale elementului autobiografic în roman, deși nu mărturisite de romancier, dar sesizate ușor de comentatori. În *Esența clasicismului*[54bis], G. Călinescu face cîteva considerații privind eroii din *Enigma Otiliei*, îndeosebi pe Otilia. „Otilia este eroina mea lirică — scrie el —, proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Flaubertian aș putea spune și eu : Otilia c'est moi, e fondul meu de ingenuitate și copilărie". Am putea lua, firește, asertiunea lui Călinescu în sensul pe care-l țintește, ca propoziția flaubertiană în sensul în care vorbea și Tolstoi cînd afirma că Natașa Rostov, cea mai vie dintre eroinele sale, îl descrie pe el :

---

[54] S. Damian, *G. Călinescu romancier. Eseu despre măștile jocului*. Ed. Minerva, 1971 ; ediția a II-a văzută și adăogită, 1974.

[54] bis. G. Călinescu, *Esența clasicismului*, în „Contemporanul", 1960, nr. 5 (29).

posibilitatea artistului de a se obiectiva prin propria-i plăsmuire. Se poate distinge însă în cuvintele lui G. Călinescu și o ușoară notă de prețiozitate, de care nu era străin temperamentul său. Comentatorii s-au ocupat de aceea de un raport mai direct între biografia romancierului și opera sa, oprindu-se asupra lui Felix Sima. Datele din roman în legătură cu acest personaj, seriozitatea studioasă a medicinistului care visa o carieră de excepție, chiar portretul său fizic (tenul măsliniu, nasul acvilin), par să-l contureze pe autor. Felix Sima, după cum s-a mai spus, este de fapt Ion Marinescu adică Jim din *Cartea nunții,* întors de la studii din străinătate. Amîndoi reprezintă „vîrstele sufletești" formative ale arhitectului Ioanide din romanul următor. Această reflectare în operă a biografiei și a personalității autorului va deveni uneori în *Bietul Ioanide* un fel de narcisism obiectivat, admis în genere artistului creator. Și alte personaje, cu obîrșia în universul biografic al scriitorului, apar în primele două romane într-o cronologie inversată. Vera din *Cartea nunții* o anticipează pe Otilia, iar „clanul" femeilor din strada Udricani pe acela din strada Antim (Aglae, Aurica), mult mai malign.

Apariția romanului *Enigma Otiliei* e precedată de publicarea unui fragment cu același titlu în „Adevărul literar și artistic". Surprinzător, în același număr[55] apare și o nuvelă a lui G. Stelian intitulată *Cum s-a îmbolnăvit Stănică.* O coincidență totuși, căci între Stănică din nuvelă, fecior de țară care se întoarce din armată, și Stănică Rațiu, personajul lui G. Călinescu, nu poate fi nici o legătură. La cîteva luni, „Universul literar"[56] publică un capitol dintr-un roman de Th. Rășcanu, intitulat *Enigma,* care ar putea transcrie nu numai prin titlu o influență călinesciană. Oricum, titlul romanului lui G. Călinescu a antrenat destule discuții în căutarea unei „enigme" probabile cuprinse în narațiuni. Ele rămîn însă oțioase, de vreme ce Călinescu însuși lămurește amănunțit chestiunea. „Voisem să numesc cartea — scrie el — *Părinții Otiliei,* dar editorului i s-a părut mai sonor titlul *Enigma Otiliei.* Puteam să-i zicem *Războiul chino-japo-*

[55] „Adevărul literar și artistic", XVIII (1938), nr. 900 (6 martie).

[56] „Universul literar", XLVII (1938), nr. 45 (24 decembrie).

nez. Ei și ce-i cu asta ? Intitulat *Istoria Franței, Le rouge et le noir* încetează de a fi ceea ce este ? Singura întrebare este dacă Otilia există în limitele ei. Ea este normală, firește, și n-are nici o enigmă de roman polițienesc. Dacă am pus acest titlu care putea să arate așa «enigma» Otiliei, ca să se vadă că enigma este și nu este, e pentru a sugera procesele unei vîrste. Nu Otilia are vreo enigmă, ci Felix crede că le are. Pentru orice tînăr de douăzeci de ani enigmatică va fi fata care îl va respinge, dîndu-i totuși dovezi de afecțiune. Iraționalitatea Otiliei supără mintea clară, finalistă a lui Felix[57]. Și mai departe el conchide : „Această criză a tinereții lui Felix, pus pentru întîia oară față în față cu absurditatea sufletului unei fete, aceasta este enigma — enigmă normală, dar nu în chip necesar superficială". Cu rezerve asupra ideii lipsei de semnificație estetică a titlului unei opere literare, putem desprinde totuși indicații asupra perspectivei din care trebuie înțeles romanul, și mai ales cuplul Otilia-Felix.

G. Călinescu se arată și în *Enigma Otiliei* fidel crezului său clasicist, dar la o altă scară de valoare și de viziune. Distanțat de gratuitatea primului „exercițiu" săvîrșit cu *Cartea nunții*, el se dedică cu seriozitate genului, urmărind natura morală, această ultimă rațiune a epicii sale, mai aproape de determinantul material, social și chiar istoric. Intenția e de a obține o proză bine articulată, obiectivă și rece, acoperind strălucirea mijloacelor. Lirismul retoric din *Cartea nunții* este acum cenzurat, însumat scriiturii epice, deși nici acest al doilea roman nu arată densitatea faptică marcată pe care unii comentatori au constatat-o. Tehnica balzaciană adoptată, stenică, disciplinatoare, obiectivează materia de viață, asigurînd construcției un caracter armonic. Călinescu preia însă creator această tehnică, depășind spiritul ei, asimilînd experiențele moderne ulterioare și investind opera cu un timbru particular, care-l distanțează de Balzac și-l relevă original.

Enigma Otiliei exprimă o vădită polaritate a intenției, din fericire integrată organic compoziției. Antino-

[57] G. Călinescu, *Perpessicius și Stănică*, în „Viața românească", XXX (1938), nr. 7 (iulie).

mia fundamentală din roman opune zona morală pură și ingenuă zonei tarate a naturii morale, potențată de o realitate socială specifică. Cuplul Felix-Otilia exprimă primul termen al acestei antinomii și concentrează dominant spațiul operei ; clanul Tulea (Aglae, Simion, Titi, Aurica), Stănică Rațiu, Costache Giurgiuveanu și personajele de fundal semnifică cel de-al doilea termen, formînd un mediu extrapolat lumii burgheze din București de la începutul secolului nostru. Fără să neglijăm deosebirile și încorporările specifice, s-ar putea spune că *Enigma Otiliei* reia altfel, în stadiul său respectiv, antinomia pe care o cuprinde *Cartea nunții*. Înfățișată în primul roman al lui G. Călinescu ca o antiteză fundamentală a biologicului uman (Jim, Vera — simboluri ale posibilității și voinței de procreație, Casa cu molii — simbol al bătrîneții fără speranțe), ea are în *Enigma Otiliei* caracterul unei degradări a naturii morale, motivată atît prin social, cît și prin biologic. În ultimă analiză, ambele staze antitetice se absorb în aceeași antinomie dintre pur și impur, dintre evolutiv și involutiv, dintre viață și nonviață, care constituie fondul subteran ideatic al primelor două romane ale sale.

Felix și Otilia nimeresc printr-un accident biografic în mediul străin pentru ei din strada Antim. Ei nu au o ereditate implîntată în acest sol, sînt orfani ; biografia lor anterioară și a părinților lui Felix, existentă în roman, s-a consumat în alt mediu, curat sub raport moral (tatăl fiind medic, absorbit de îndatoriri profesionale și de sănătatea soției, pe care o va pierde). Ereditatea Otiliei apare de-a dreptul misterioasă pentru Felix, care dealtfel va face investigații spre a o limpezi. Dacă în împrejurarea că cei doi eroi sînt orfani și au nevoie de a avea tutori putem vedea o integrare în seria unor situații balzaciene, cum crede Ov. Crohmălniceanu[58], am putea considera la fel o deliberată intenție a lui G. Călinescu de a distinge total personajele de mediul în care nimeriseră și de a le da la început o aură de simbol[59]. Cînd vine de la Iași în casa lui Costache Giurgiuveanu,

[58] Ibidem.

[59] Același regim va fi aplicat și arhitectului Ioanide, personaj de înaltă simbolică, despre a cărui biografie anterioară timpului romanului scriitorul nu oferă nici o lămurire.

tutorele său, spre a urma medicina, Felix o găsește pe Otilia în aceeași situație în care va fi și el față de clanul Tulea : de necomunicare și de inaderență desăvîrșită, cu toate serile comune de joc de cărți în prezența amabilului și rafinatului Pascalopol. Contactul tînărului cu noul mediu de viață va fi șocant și totul îl va dezorienta : tăgada bîlbîită a lui Costache Giurgiuveanu de a-și recunoaște identitatea (dintr-un reflex al mecanicii sale morale), locvacitatea agresivă și pînditoare a Aglaii și nepăsarea dincolo de firesc cu care personajele îl ignorează, captate nu de jocul de cărți la care sînt adunate, ci de jocul de relații în care scriitorul antrenează inalienabil interesele și natura lor morală. Felix și Otilia vor fi apoi feriți în mișcarea lor epică de orice implicare a comicului, atras funciar de toate celelalte personaje (cu excepția lui Pascalopol).

Personaje albe, ideale, incarnări ale ingenuității și vibrației adolescentine, Felix și Otilia tind să exprime, așa cum însuși autorul mărturisește, tulburătoarea realitate a vîrstei, a noviciatului în viață, a descoperirii dragostei și a vocației. Orfani în căutare de „părinți", ei răzbat fără aceștia și nu devin victime ale ambianței tutelare. La adăpost de griji prin avere, cu toată epitropia de zeciuială a avarului său tutore, Felix își pregătește ca viitor om de știință o poziție de independență ; inițierea în viață și în cunoașterea lumii prin contactul cu familia Tulea și prin zelul de cicerone complet al lui Stănică Rațiu ține de o pură efervescență și chemare a vîrstei, fără captație pentru mediul înconjurător. La rîndul ei, Otilia deși fără avere, arată o senină detașare în fața atentatului tenace al clanului Tulea la averea lui Costache Giurgiuveanu, care, din avariție, întîrzia operarea actului de înfiere. Compromisul la care va recurge plecînd cu Pascalopol, preferat lui Felix, e o opțiune în acord cu feminitatea sa ambițioasă și fluidă, peste nivelul lumii clanului Tulea și a lui Stănică Rațiu. Este un procedeu specific al autorului de a afirma prin cele două personaje, încrederea într-o capacitate reconfortantă și demnă a naturii morale, care se arată rezistentă față de un mediu nociv. Felix și Otilia devin în roman un adevărat obiect de raport : puritatea lor răsfrînge agravat natura tarată a celorlalte personaje ; comicul mecanicului moral al acestora devine

grotesc în fața firescului și a prospețimii cuplului adolescentin. Întîiul termen al antinomiei pe care o aminteam e conturat deci cu o acuratețe în care romancierul își dezvăluie visul romantic și, poate, nostalgia unor ecouri dintr-un adînc al propriei lui biografii.

Clanul familiei Tulea, Stănică Rațiu, Costache Giurgiuveanu și personajele de fundal formează umanitatea celuilalt termen al antinomiei. Acest mediu va oferi chiar tema romanului, asaltul unei moșteniri, în speță averea lui Costache Giurgiuveanu, rentier și samsar de case. Tema e, desigur, balzaciană prin tradiție socială și ecou în natura morală, prin vigoarea în care afirmă o religie specifică, religia banului. Zeul de argint domină despotic această umanitate și puterea lui răzbate și în cealaltă zonă, chiar la un personaj alb ca Otilia. Este o lume care solicită din plin observația și ironia scriitorului, care o privește ca pe un spectacol, ca pe un joc burlesc în care generalul uman ia forma unor fixații maladive, conturînd izbitor realitatea burgheză. Goliți de fior și de firesc uman, indivizii actori gesticulează ca niște marionete perfect dirijate și în consens cu masca lor morală insolită și de neconfundat.

Dacă s-a afirmat cu privire la *Enigma Otiliei* ideea unei distanțări de Balzac în ciuda tehnicii balzaciene utilizate, în sprijinul acestei idei ar putea veni chiar modul de a fi al personajelor. Tragicul balzacian al contemplației caracterelor devine comic în viziunea lui G. Călinescu și *Enigma Otiliei* ne pune în fața unui roman comic clasic, așa cum afirmă I. Negoițescu la apariția ediției a doua a cărții[60]. La Balzac, tragicul este expresia unei anumite compatibilități între voința morală a personajelor și mobilurile care o captează. Rastignac, devorat de patimă arivistă, năzuiește nici mai mult, nici mai puțin decît să cucerească Parisul, pe care-l contemplă ca pe o promisiune posibilă. Enormul moral se asociază în personajele balzaciene enormului mobilului. De aceea personajele înving sau pier, iar căderea lor frizează tragicul, dacă nu chiar sublimul. Faptul că Balzac își intitulează redutabila sa operă *Comedia umană*, replică celebră la *Divina comedie* a lui Dante, nu schimbă cu nimic lucrurile, deoarece

[60] *G. Călinescu, Enigma Otiliei*, în *„Fapta"*, 1947, nr. 874.

nici romanele și nici personajele sale nu sînt comice, ci umanitatea privită dintr-o perspectivă filozofică înaltă, aceeași de fapt din care Marx a contemplat clasele sociale perimate de istorie.

Personajul lui G. Călinescu nu întrunește acest raport de compatibilitate. El aparține altui mediu geografic și social, deși sub aceeași zodie burgheză a atotputerniciei banului, dar un mediu cu inserțiuni balcanice specifice. La G. Călinescu, enormul moral, privit și ca o expresie a biologicului, nu găsește o adecvare de nivel a incitației, a mobilului. El tinde a fi de aceea o captație a propriei naturi, a unui mecanic moral pe care nu-l poate exprima decît comic. Într-un fel sîntem în fața unei despoleiri a mitului personajului balzacian grav, sublim uneori, care-și impune victorios natura morală sau piere în exercițiul ei. La G. Călinescu, caracterul, deși reprezentativ social, devine un spectacol grotesc, datorită necontenitei lui energii de a fi, împinsă pînă la absurd, în fața unei excitații exterioare derizorii. Comicul lui G. Călinescu se întemeiază, printre altele, tocmai pe apăsarea acestui contrast, care devine mereu expresiv și e căutat cu deliberare.

Aglae Tulea operează o vastă energie tactică în slujba fericirii odraslelor ei degenerate (Titi și Aurica), pîndind cu zelul unui strateg averea și moartea fratelui ei, Costache Giurgiuveanu. Ridicolul personajului și comicul lui pînă la grotesc provin dintr-o capacitate maternă[61] gigantescă față de un obiect de o umilitate extremă, și el cenzurat comic, dar pe care îl consideră major. Malignitatea „babei absolute", limbuția ei frivolă și filozofia elementară și obtuză țintesc aceeași strategie în favoarea odraslelor și sînt tot atîtea ipostaze ridicole ale personajului. Cînd Felix apare în casa tutorelui său, Aglae vede imediat în el un mijloc de a îndrepta atenția moșierului Pascalopol către Aurica, și ea va comenta sarcastic perspectiva locuirii Otiliei sub același acoperiș cu tînărul student. Neputința de a schimba optica moșierului îi prilejuiește reflecții stridente în avantajul progeniturii, invocînd stricarea moravurilor din cauza „zănaticelor" și a „înfiptelor" care „se spînzură de gîtul bărbaților". Pe Titi, licean întîrziat, nu se gîndește să-l facă student, ca Felix,

---

[61] Vezi *infra*, p. 71.

adică să urmeze „moda". „Are un venit, să-și găsească o slujbă acolo, și gata — își motivează intenția. Eu pe Titi îl las să-și sfîrșească liceul, și basta". Înveninată de exemplul de sîrguință al lui Felix, pe care odrasla sa nu se putea încumeta să-l urmeze, Aglae nu scapă prilejul de a emite sentințe anticulturale. Învățătura îi apare de-a dreptul primejdioasă și orice indispoziție fizică a lui Titi e pusă fără echivoc sub semnul ei : „Mai dă-o în plata Domnului de carte că n-am să te fac filozof. Cine citește prea mult se scrîntește". Și ne putem închipui foarte bine o Aglae în cazul unui Titi cu sîrguință la carte, făcînd apologia instrucțiunii cu aceleași efecte ridicole. Personajul e făcut din reacții orientate exclusiv spre propria sa odraslă și care ajung, prin mecanica lor, previzibile pentru cititor. Aglae exprimă degradarea pînă la absurd a sentimentului matern, devenit o expresie a primitivului și a individualismului extrem. Malignitatea „babei absolute" apare, la o privire statistică a situațiilor din roman, nu atît ca o trăsătură în sine a personajului, ci ca o reacție maternă specifică, de egoism biologic, saturată, firește, de influența unui anumit mediu social. Totul la Aglae cade în raza acestui interes, totul devine pentru ea o țintă de atac. Această logică absurdă a personajului e mereu sursă de comic, și Aglae amintește mai curînd de eroii teatrului clasic comic francez decît de Balzac. Mecanismul său moral n-o angajează sufletește, nu devine devoțiune tragică, n-are nimic din sublimul dăruirii pe care-l poate avea personajul balzacian. E greu să ne închipuim o Aglae sacrificîndu-se pe altarul fericirii odraslelor, modul ei fiind lucrarea laborioasă și fără scrupule în exterior pentru ei. Resorbția într-un instinct egoist a sentimentului matern o atestă liniștea etică cu care Aglae își va interna soțul în ospiciu și chiar degradarea atitudinii sale față de progenituri. Căsătorită, Olimpia, fiica cea mai mare, nu mai prezintă pentru ea același interes pe care-l prezintă Titi și Aurica. E un mod al satirei lui G. Călinescu de a ilustra disoluția familiei într-o lume a interesului material violent. Construită în liniatura unui personaj comic clasic, Aglae Tulea depășește totuși limitele ei printr-o notă cinică a malignității sale, prin absența oricărei etici și prin ideea de elementaritate biologică pe care o inculcă structura ei morală.

Prin Titi, bisturiul ironiei lui G. Călinescu atinge patologicul. Titi e un Oblomov complexat și în același timp un domn Goe întîrziat și placid. În instabilitatea firii lui de maladiv erotic, Titi are și fixații : e un ipohondru, are scrupulul ordinii și nutrește plăcerea picturii, compunînd tablouri după cărți poștale, bineînțeles, la nivelul unui amatorism stîngaci. Infantilitatea acestui elev la vîrsta studenției exprimă bine pasiunea de a se da în leagăn, pe care-l încerca brusc în toiul unei discuții, părăsindu-și interlocutorul. Titi îl prevestește pe tatăl său, Simion, alienatul, caz clinic și punct terminus al naturii morale în clanul Tulea. El este în același timp o replică negativă a lui Felix Sima, care reprezintă natura morală robustă, personalitatea umană în formare.

Prin Aurica, G. Călinescu încearcă „fiziologia fetei bătrîne", figură de largă circulație în literatura clasică. Personajul intră într-o filiație de simboluri încorporate în romanele sale. Aurica este, cum s-a mai spus, o viitoare „molie" pe care o așteaptă destinul fără speranțe al locatarelor casei din strada Udricani. Dacă Titi ascunde și un complex freudian, Aurica urmează un pur tipar clasic, exprimînd generalul unei situații umane, văzută de romancier ca un prilej comic molieresc. Personajul nu are nimic din drama interioară a femeii care aspiră zadarnic la însoțire. Accentul e pus pe modul de a fi al fetei bătrîne, pe manifestări cu semnificație pentru tip : eternele stratageme fără urmare de captare a bărbatului, ieșirea în lume „la vedere", comentariul comparativ și nefavorabil al fiecărei tinere care se mărită. Considerat în sine, personajul apare ca cel mai schematic din roman, dar, în simetria de compoziție și de semnificații a ansamblului narațiunii, este justificat. El exprimă distanța-limită față de Otilia, neputința împlinirii feminității, împrejurare de contrast față de feminitatea fără dificultate, ideală aproape, a copilei lui Costache Giurgiuveanu.

În Stănică Rațiu întîlnim, poate, personajul cel mai pitoresc al romanului, deși, după cum am văzut, Perpessicius i-a tăgăduit viabilitatea. Descendent al lui Dinu Păturică din *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, Stănică Rațiu acaparează, pe de altă parte, savoarea caragialiană a tipului. Fără a păstra rigiditatea romantică și întunecată a eroului lui Filimon, el nu are numai facilul

retoric al nenumăraților Mache și Lache din schițele lui Caragiale ; e un Mitică mai autentic, poate, prin locvacitate sentimentală, sinceră pe undeva, la un strat subțire al firii sale. Darul ubicuității și competența de cicerone în mediul insolit citadin îl apropie, pe de altă parte, de Pirgu din *Craii de Curtea Veche* al lui Matei Caragiale. Tapeur și versatil, grobian și jovial în același timp, gata mereu să facă paradă de principii, înclinat spre autocompătimire și pîndind împrejurarea și modalitatea care să-i schimbe dintr-o dată starea, Stănică Rațiu întruchipează o categorie socială mult mai răspîndită în epocă decît aceea a arivistului de tip stendhalian. Ambiția de a parveni nu devine la el, ca la Julien Sorel, o autodisciplină tenace și lucidă, într-un fel eroică, ci o dispoziție de adaptare vitalistă și deschisă. În romanul *Bietul Ioanide,* arhitectul Ioanide, care, precizează autorul, l-a cunoscut pe Stănică Rațiu, îl consideră pe acesta un „exponent al umanității generațiilor lui, gălăgios, capabil de toate malignitățile, însă deschis la vorbă, formulîndu-și și pe față admirațiile și ostilitățile". El îl va opune tipului care se înmulțea în epocă, epoca dinaintea celui de-al doilea război mondial, „placid, plin de rezerve mentale, supraveghindu-și toate cuvintele, în stare de tăceri monstruoase"[62]. Stănică Rațiu prezintă în roman și o vădită vitalitate epică. E omniprezent, avînd o mare circulație dintr-un mediu în altul : cicerone al lui Felix în culisele de plăceri ale orașului, consilier și informator pe contul său al clanului Tulea în asediul averii lui Costache Giurgiuveanu, acestuia provocîndu-i și șocul final, prezent și în mariajul burlesc al lui Titi, musafir nepoftit în apartamentul rafinat al lui Pascalopol, frecventator al caselor negustorilor oboreni, trepăduș, misit etc. O neostenită sete de circulație pînditoare și indiscretă îl animă, ceea ce ne face să-i simțim prezența în sînul clanului Tulea drept un provizorat, un stagiu către o altă stare, realizată în cele din urmă. Personajul captează apetitul literar al lui Călinescu, care-i creionează un portet subliniind tocmai vitalitatea și pitorescul lui : „...Era roșu la față, fără să fie propriu-zis gras, de o sănătate agresivă, contrastînd cu părul lui mare și negru, foarte creț și cu mustață în chip de muscă. Un guler tare

[62] G. Călinescu, *Bietul Ioanide*, E.S.P.L.A., 1953, p. 43.

și înalt ținea o cravată înfoiată ca o lavalieră. Venise îmbrăcat într-un costum de soie-écrue deschis și Felix fusese izbit, de la început, de lărgimea hainei și de ridicola dimensiune a canotierei de paie, care abia îi cuprindea părul. Stănică vorbea sonor, rotund, cu gest artistic și declamator". Alături de Pascalopol și de Costache Giurgiuveanu[63], Stănică Rațiu întregește galeria celor mai realizate personaje din roman, rămînînd în literatura noastră unul dintre cei mai reprezentativi eroi ai tipologiei pe care o reprezintă.

La vremea apariției operei sale, G. Călinescu răspundea observației lui Perpessicius că romanul are dimensiuni excesive, susținînd că el are în fond „întinderea obișnuită a romanelor clasice"[64]. Controversa pornea, după cum se pare, dintr-o înțelegere diferită a caracterului acestui roman. Perpessicius avea în vedere romanul-narațiune prin excelență, romanul-fabulație și cartea lui Călinescu îi părea prea întinsă în raport cu conținutul ei epic. La rîndul său, G. Călinescu viza romanul de factură clasică, adică expoziție de caractere și clasificație caracterologică a umanității, arătîndu-se de fapt mai drept cu propria-i operă cînd îi justifica dimensiunea. Dispoziția clasică a romanului apare evidentă, și ea a fost relevată de comentatori, dar, în afara lui I. Negoițescu, puțini comentatori au socotit comicul infuzat scriiturii ca un element definitor al romanului.

Am încercat să identificăm mai înainte una dintre sursele comicului în modul de existență al personajului, în raportul voință morală-mobil, care nu întrunește de cele mai multe ori compatibilitatea balzaciană. Romanul pune în evidență apoi comicul printr-o tehnică a epicului orientată marcant spre demonstrație caracterologică. Amuzîndu-se copios, romancierul compune un desăvîrșit joc mecanic, în care personajul-marionetă se mișcă conform unei programări riguroase. Nici un accident nu tulbură sensul mișcării lui epice. Un fel de fatalitate a mecanicului, a jocului, în care „surpriza" constituie mereu tenacitatea personajului, de a fi el însuși, domină totul. Chiar destinul eroilor necomici se supune acestei situații ire-

---

63 *Vezi infra* p. 155
64 G. Călinescu, *art. cit.*

versibile, întreţinută de personajul-ilustraţie caracterologică. Nici Felix şi nici Pascalopol nu pot schimba situaţia Otiliei, convingîndu-l pe Costache Giurgiuveanu să-şi transfere averea pe numele ei, spre a o feri astfel de asaltul familiei Tulea. Ar fi fost împotriva logicii jocului, în afara sarcinii specifice caracterologice reprezentate de Costache Giurgiuveanu, în afara angrenajului relaţional al naturii morale în roman. *Enigma Otiliei* anunţă patosul caracterologic exprimat cu o desăvîrşită geometrie, care va deveni în *Bietul Ioanide* un spectacol fastuos şi de modernitate, de fapt o dimensiune a personalităţii autorului, aceea a satiricului.

Balzacianismul romanului, intens subliniat de comentatori la apariţia cărţii, nu poate apărea astăzi atît de marcat. Dealtfel, chiar atunci, la data publicării cărţii, comentatori ca Ov. Papadima şi C. Fîntîneru socoteau opera lui G. Călinescu ca depăşind spiritul balzacian şi înregistrînd implicaţii evoluate, moderne. Desigur, ceea ce e balzacian în primul rînd în *Enigma Otiliei*, ţine, cum am mai arătat, de severa ilustrare a puterii banului în lumea burgheză. Epicul romanului în ceea ce are mai viguros urmează esenţial două direcţii : voinţa de a acumula (clanul Tulea, Stănică Raţiu) şi obstinaţia păstrării (Costache Giurgiuveanu). Această forţă tiranică a banului exacerbează într-un mod specific natura morală şi, la fel ca Balzac, G. Călinescu va fi pictorul avariilor umane pe care le atrage ambiţia posesivă. Personaje principale ale romanului (Costache Giurgiuveanu, Aglae Tulea şi Stănică Raţiu) amintesc existenţe balzaciene, iar lipsa de iluzii în faţa puterii banului, această filozofie socială a autorului lui *Gobseck*, se simte puternic şi în romanul lui G. Călinescu.

Faptul nu stă numaidecît sub semnul unei preluări de influenţă, ci se explică şi ca efect al unei viziuni obiective, realiste asupra unei lumi tutelate, ca şi mediul balzacian, de zeul de argint. Dealtfel, cu această filozofie a atotputerniciei banului, ne situăm în sfera unei tradiţii realiste denunţătoare, constituită în literatura noastră. Ilustrarea acestei atotputernicii şi, într-o măsură sau alta, a efectului ei percutant în natura morală apare în opera unor scriitori români, cum sînt Duiliu Zamfirescu sau Delavrancea, dar mai ales în opera prozatorilor români

ardeleni : I. Slavici, I. Agârbiceanu, Liviu Rebreanu și Pavel Dan. În *Enigma Otiliei*, ea are acel accent de relevare și de precizie violent realistă pe care-l găsim în *Ion* al lui Rebreanu. Firește, la Rebreanu factorul material apare ca un element social acut, integrat adevărului vieții țărănești ardelene de la începutul secolului nostru. G. Călinescu nu țintește în prim plan regimul social, deși acesta nu lipsește, ci modul de a fi al naturii morale sub acțiunea lui răscolitoare. Față de Balzac se impun unele diferențieri care țin, e adevărat, de specificul mediului zugrăvit, dar și de atitudinea și de temperamentul celor doi scriitori. La marele scriitor francez, banul, îmbogățirea și arivismul social capătă aspectul unui spectacol dramatic de mare densitate, al unui miraj spre care privește cu nesaț umanitatea uriașei sale opere. Un anumit patos, romantic la urma urmei, vibrează în tonul scriitorului, contaminat oarecum și el de această boală a epocii și a lumii, pe care a descris-o — poate și din acest motiv — cu o genială măiestrie. Latura aceasta spectaculară și romantică a îmbogățirii, a aspirației materiale și a arivismului se estompează la scriitorii români, care preferă fie atitudinea etică (Slavici sau Agârbiceanu), fie una satirică, pe care o îmbrățișează, cum am văzut, și G. Călinescu.

Și alte date din *Enigma Otiliei* pot să releve acest roman mai puțin balzacian decît a părut la apariție și chiar mai tîrziu. Dacă avem în vedere personajele „balzaciene" ale cărții, ele depășesc unidimensiunea, desigur de mare forță, pe care o are eroul lui Balzac. Modul călinescian de construcție a personajului năzuiește ambiția complexității ; el asimilează tehnica balzaciană într-un fel novator[65], încorporînd în același timp experiențe moderne postbalzaciene într-o manieră care, mai ales în *Bietul Ioanide*, devine marcant originală. Comentatorii, mai cu seamă cei actuali, au relevat interesul scriitorului pentru „fenomene psihologice" ca „dezagregarea personalității, alienarea, dedublarea conștiinței etc.". Ovid Crohmălniceanu, de la care am preluat aceste formulări, concretizează astfel acel inspirat *Sîntem departe de Balzac* cu care O. Papadima întîmpina romanul călinescian la apariție în univocul admirației pentru balzacianismul aces-

[65] Vezi *infra*, p. 141—147

tuia : „În general sufletul omenesc e observat într-un spirit nou, intuindu-i-se dialectica. Analiza e împinsă cu subtilitate și cu un fel de satisfacție intelectuală pînă acolo unde trăsăturile de caracter trec prin jocul complicat al compensațiilor în contrariul lor. Gargariseala ramolită a lui moș Costache se relevă a fi, în fond, o formă supremă de șiretenie senilă, iar asiduitatea echivocă a lui Pascalopol, un exercițiu de protecție delicată“[66]. Se impune însă precizarea că aceste trăsături moderne în configurarea umanității romanului nu capătă acea insistență care să-i estompeze caracterul clasic. S-ar putea spune, dimpotrivă, că ele îl relevă mereu, îi îmbogățesc spiritul, îi dau o aură de justificare și de validare modernă. Urmărirea aproape clinică a progresiei demenței lui Simion Tulea sub ochiul lui Felix Sima, studentul în medicină avid de profesionalism, nu devine pentru autor un exercițiu de literatură modernă. Lipsa unui patos tragic al analizei și comicul de efect grotesc infuzat cu procedee de limbaj caragialesc trădează detașarea clasicului, contemplarea de către acesta în personaj a unei modalități-limită a naturii morale. La o altă scară, firește, față de *Cartea nunții*, un anumit schematism se simte și în acest al doilea roman călinescian, mai ales în legătură cu elementele lui de modernitate. Fenomenul nu înseamnă o scădere valorică, ci tocmai această supunere la rigorile unui canon clasic, care, în compoziția romanului, se armonizează, se justifică.

Un alt argument poate, la rîndul lui, disculpa *Enigma Otiliei* de o apropiere prea strînsă de Balzac : epicul. Cum vom vedea într-un alt capitol, epicul lui G. Călinescu are fundamental o dispoziție clasică, slujește mereu intenției de a pune în lumină diversele modalități ale naturii morale. Personajul său nu e captat — de aceea — de un destin furtunos și de mare densitate faptică. El nu este înfățișat, ca eroul balzacian, în vîltoarea evenimentelor, în înălțări amețitoare pe trepte sociale sau în căderi care-l rostogolesc vertiginos în prăpastie. Lucien de Rubempré, provincialul venit la Paris și jignit de disprețul rece al lumii înalte în care năzuiește să pătrundă, trăiește într-o

[66] Ov. Crohmălniceanu, *Prefață la „Enigma Otiliei“*, București, Editura tineretului, 1965, p. 18-19.

singură zi evenimente care aveau să-l salte dintr-o dată pe făgaşul ambiţiei lui grăbite şi răzbunătoare ; printr-o dialectică tragică şi spectaculară a evenimentului specifică lui Balzac, personajul va intra apoi repede în degringoladă și se va întoarce fără iluzii şi pe jos în provincia natală. Produs de personajul dinamic sau exterior lui, evenimentul capătă la Balzac o realitate esenţială, devenind o expresie a istoriei şi a vieţii sociale, în consens cu intenţia mărturisită dealtfel de genialul romancier de a zugrăvi „umanitatea în acţiune". La G. Călinescu, fără a pierde veridicitatea şi reprezentarea istorică, evenimentul este mai ales un ilustrator şi un incitant al naturii morale şi de aici rolul lui oarecum secund în compoziţia romanului.

Ceea ce ar putea să fie şi a fost considerat romantism în *Enigma Otiliei* nu rămîne în afara unei ideaţii care ţine tot de modalităţi ale naturii morale, în zona aceleiaşi poezii de esenţe ale umanului, exprimată în *Cartea nunţii* la un mod sentenţios şi retoric. „Romantismul" lui Felix sau „enigma" Otiliei aparţin, la drept vorbind, unor împrejurări general-umane : adolescenţa şi feminitatea. Un anumit schematism şi o stare de inhibiţie, în modul de a fi al acestor personaje, ambele voite de autor, trădează o înclinaţie spre clasicitate, prin care se scurge, ca un curent rece, o infuzie de realism modern, distanţat de Balzac. Felix Sima nu trăieşte romantic „criza" vîrstei : cea dintîi experienţă sentimentală, soldată negativ pentru el prin aceea că Otilia îl preferă pe Pascalopol, nu-i provoacă traume adînci. El ne poate aminti, bineînţeles, pe tinerii balzacieni, ambiţioşi sociali şi vrăjiţi de mirajul puterii, al gloriei şi al banului, cum sînt Rastignac sau Eugen de Rubempré ; disciplina sa studioasă, dar fără efort şi la adăpost de griji materiale, nu-l apropie însă pe deplin nici de tinerii gravi şi eroici ai *Comediei umane*, D'Arthez, Bridau, Chrestien, Bianchon, etc., care trăiesc la un mod sublim asceza şi sacrificiul pentru talent şi valoare, pentru ştiinţă, artă şi idee. S-ar putea afirma că, prin independenţa şi degajarea de orice impediment cu care îşi formează personalitatea, Felix Sima semnifică un Ioanide la vîrsta studenţiei. Este sugerată aici, în germene, concepţia călinesciană, care în *Bietul Ioanide* va căpăta amplitudine şi profunditate, potrivit căreia voca-

ția intelectuală triumfă oricum atunci cînd insul care o nutrește urmează cu consecvență etica ei. Noviciatul în viață al lui Felix se săvîrșește în regimul poeziei vîrstei pe care o reprezintă eroul, dar într-un fel cumpănit, de autocenzură, lucid cu propriul ideal de devenire. Într-adevăr, „e ceva schimbat în sufletul omului de la Balzac încoace", afirma Ov. Papadima, apărînd realismul contemporan al romanului *Enigma Otiliei* ; candoarea Otiliei, care trimite cu gîndul la naivitatea frustă a pastoralei lui Florian și Bernardin de Saint-Pierre, autori adesea citați de criticul și istoricul literar G. Călinescu, reprezintă doar unul dintre modurile de existență ale personajului. Dacă echilibrul existențial al lui Felix Sima îi asigură un ideal superior al personalității, la Otilia acesta devine feminitate ambițioasă, care are în vedere datele obiective ale lumii. Luciditatea rece a personajului se arată contrastantă cu acea altă față a lui, de candoare, și Felix apare în raport cu ea aproape infantil. Noviciatul său sentimental este unul de revelație amară a lumii. În opțiunea Otiliei pentru Pascalopol, săvîrșită fără sfîșiere tragică, se trădează un spirit al epocii și în același timp o adaptabilitate la el. Prin aceasta personajul se distanțează de Otilia goetheeană din *Afinități elective*, cea din urmă în stare nu numai potențial de sacrificiu eroic pentru sentiment. Desigur, față de clanul Tulea și de restul umanității din roman, Felix și Otilia semnifică, cum am arătat, un element de contrast. Dar acest contrast nu dezvăluie, în chimia lui, un romantism de viziune, ci impulsul spre o cuprindere generală, clasică a umanității, într-o antinomie realist-modernă.

De la Balzac încoace, romanul universal capătă o concretețe social-istorică, exprimată în transcrierea lăuntrică a personajului, a portretului și a mediului ambiant. Intitulîndu-și deliberat romanele *scènes* și *études*, Balzac a dat romanului un imbold puternic spre o cunoaștere mai completă a lumii, a societății și a istoriei. Înnoind genul, balzacianismul va deveni o incidență aproape fatală, pentru romancierii ulteriori. Scriitorii noștri pînă la G. Călinescu, dacă nu i-au îmbrățișat flagrant metoda, n-au fost cu totul străini de spiritul ei prin influențe indirecte, încorporate evoluției genului. Firește, G. Călinescu și-a exprimat deseori admirația pentru geniul lui Balzac, iar

romanele sale atestă modalități balzaciene mai nete decît la alți scriitori români, ca rezultat al unei compatibilități de principiu artistic. Sîntem însă datori romancierului român o mai precisă conturare a lor, spre a nu depăși limite care ar putea să-i acopere timbrul personal. Spiritul original călinescian se desprinde viu, după cum am văzut pînă acum, de prea strînsa apropiere de marele scriitor francez, pe care criticii au evidențiat-o la apariția *Enigmei Otiliei* și chiar mai tîrziu dintr-o intenție, desigur, pozitivă față de romancierul român.

Ceea ce stimula opinia comentatorilor care vedeau în Călinescu un Balzac valah era, după părerea noastră, și patosul exactității în descrierea împrejurărilor și a mediului obiectual din *Enigma Otiliei*. Din primele rînduri ale romanului, acțiunea e fixată în circumstanțe precis determinate, cu anul, luna, ora și locul începerii ei : „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mînă, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă obosit o trece dintr-o mînă într-alta. Strada era pustie și întunecată și în ciuda verii, în urma unei ploi generale, răcoroasă și foșnitoare ca o pădure". Într-adevăr, acest mod de a deschide romanul ca un plonjon într-un loc și un timp exact determinat se întîlnește des la Balzac : „À une heure du matin, pendant l'hiver de 1829 à 1830, il se trouvait encore..." (*Gobseck*) ; „En 1829, par une jolie matinée de printemps, un homme..." *(Le médecin de campagne)*; „Vers trois heures de l'après-midi, dans le mois d'octobre de l'année 1844, un homme..." (*Le Cousin Pons*). Șirul exemplelor poate continua cu *Le Curé de Tours, La cousine Bette, La Femme abandonnée* și cu alte multe opere ale Comediei umane. Dar acest procedeu nu este utilizat exclusiv de Balzac și nu sînt necesare investigații prea întinse spre a demonstra acest lucru. Iată, printre alte exemple, începutul romanului lui Stendhal *La Chartreuse de Parme* : „Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan...". Flaubert, în *L'Education sentimentale*, va deschide la fel narațiunea : „Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin...". Exemple de acest fel pot fi găsite și în alte literaturi, de pildă în literatura

italiană. „Per una di queste stradicciuole tornava lentamente — sună începutul romanului lui Al. Manzoni *I promesi sposi de passeggio verso casa* —, al cadere del giorno 7 di novembre del anno 1628...". Alfredo Panzini însuși, care, după cum am văzut, îi suscitase tînărului G. Călinescu un interes special, își începe într-un fel asemănător *La lanterna di Diogene*: „L'undici di giugno, alle ore due del pomeriggio, io vacarvo finalmente, dall'alto della mia vecchia bicicletta...". La Balzac procedeul apare însă mai frecvent și urmează firesc o necesitate de a marca temporal și social relieful vastei sale lumi. Utilizîndu-l la rîndul său, G. Călinescu e în acord cu principiul său artistic, mărturisit nu o dată, de a integra generalul moral în circumstanțe concrete ale vieții și ale istoriei. La drept vorbind, cum am putut vedea, procedeul devine general, fiind caracteristic romanului realist, ambițios să reflecte dens și autentic viața umană.

Balzacian, în fine, apărea în *Enigma Otiliei* patosul relevării omului prin ambianță. Într-adevăr, casa cu aspect insolit a lui Costache Giurgiuveanu, în care „intenția de a realiza grandiosul clasic" se operase cu materiale ieftine „atît de nepotrivite", „ochiurile de geam, pline de un praf străvechi", grădina ce lăsa trecătorului impresia de „pădure fără fund", totul degaja „un aer de ruină și răceală", semnificant pentru psihologia proprietarului. E în același timp o ambianță și un refugiu, care, înțelese, ar fi putut atenua din mirarea perplexă pe care o încearcă Felix cînd avarul său tutore îi răspunde cu o bîlbîială reflexă că nu stă „nimeni" acolo. De asemenea interiorul de intimitate rafinată a lui Pascalopol spune ceva despre tragedia discretă a moșierului burlac. Prezent și în primul roman călinescian, în acea pictură dantescă, cum s-a spus, a *Casei cu molii*, ca și în poezie, acest limbaj uman al obiectelor și al ambianței devine element de viziune și metodă a personalității lui G. Călinescu. Istoricul și criticul literar îl ascultă cu o egală atenție. În monografiile cunoscute, ca și în masiva *Istorie a literaturii...*, subiectul uman, artistul, se relevă complementar din unghiul mediului obiectual. Pentru romancierul G. Călinescu, fenomenul nu rămîne însă la nivelul unui simplu împrumut balzacian.

Dincolo de realismul semnificant uman, care la Balzac e un laborios studiu de epocă și de societate, descripția descoperă la G. Călinescu plăcerea estetică, poezia. Dacă în *Cartea nunții* ea devine veritabila poezie a urîtului, a vetustului, în *Enigma Otiliei* se definește ca o poezie a peisajului citadin și a interioarelor, încorporînd referința de artă și cultură, reflecția cărturărească, care vor deveni în *Bietul Ioanide* atribute majore ale stilului. Poetul G. Călinescu se arată latent în roman, iar raportul descripție-narațiune, care la Balzac este un raport de necesitate și de armonie, poate revela din cînd în cînd un fel de conștiință de sine a primului termen. Descrierea străzii Antim și a casei lui Costache Giurgiuveanu, și imaginea Bărăganului în mișcarea șaretei lui Pascalopol, realizate cu o virtuozitate de maestru, se justifică în roman și în sine, argumentîndu-l estetic. Dealtfel, încă de pe acum întîmpinăm în aplicația urbanistică a autorului acea poezie a artei arhitecturii ce se va desfășura amplu în viitorul său roman.

4. „BIETUL IOANIDE", SAU ROMANUL PROBLEMATICII INTELECTUALE

4.1. GENEZĂ — RECEPTARE ÎN CONTEMPORANEITATE

Bietul Ioanide este, indiscutabil, romanul cel mai controversat dintre toate romanele lui G. Călinescu. Faptul se explică mai întîi prin categoriile umane și prin epoca pe care o reflectă, care puteau incita într-o vreme spiritul dogmatic, și pe de altă parte, printr-o modalitate artistică surprinzătoare, care n-a încetat nici astăzi să stîrnească iritare. Reacția contestatară cunoaște astfel două etape : una, triumfătoare, la apariția cărții, o alta, mai nouă, după moartea autorului, încercînd să spulbere „mitul" călinescian. În fond, cum se întîmplă adesea în cazul operelor de valoare, vîlva negatoare a adăugat încă un accent la vigoarea cu care romanul călinescian s-a impus conștiinței publice.

Cel mai reprezentativ roman al lui G. Călinescu este, poate nu întîmplător, și romanul cu o relativ mai îndelungată gestație. Faptul acesta devine mai semnificativ

dacă îl socotim pe G. Călinescu — și credem că asertiunea este întemeiată — printre romancierii de elaborare rapidă, cum a fost la noi Cezar Petrescu. Totuși, momentul de începere a elaborării e greu de fixat, deși epoca apare certă : perioada următoare încheierii celui de-al doilea război mondial. În scrisoarea din 1950 către Al. Piru[67], lămuritoare nu atît cu privire la geneza romanului, cît la intențiile și la semnificațiile lui, G. Călinescu arată că Bietul Ioanide a fost început în 1947 și încheiat în iarna anului 1949. Începutul romanului apare, într-adevăr, în martie 1947 în „Revista Fundațiilor", cu titlul *Pendulul lui Saferian.* Se poate lua această dată ca punct de plecare în redactarea romanului ? Înclinăm spre o rezervă care împinge mai înainte acest început, cel puțin ca proces de elaborare mintală.

Cum am arătat, G. Călinescu scrie *Bietul Ioanide* în condițiile social-politice de după al doilea război mondial. Director în acel răstimp al unor publicații ca „Tribuna poporului" și „Lumea", G. Călinescu se simțea angajat în opera de reconstrucție și de acțiune edilitară pentru a șterge efectele războiului. Articolul său *Teatrul Național*[68] relevă însă problema reconstrucțiilor într-un mod flagrant ioanidian, ceea ce-ar putea indica o sincronizare cu un proces incipient de elaborare a romanului. Călinescu, aidoma personajului său, pune chestiunea reconstrucției Bucureștiului la un înalt nivel de estetică urbanistică, cu nostalgia idealului elen : „Sîntem o nație de individualiști preocupați fiecare de soba lui, de sufrageria lui, de apartamentul lui pe dinăuntru. Nu trăim încă civic, în afară ca grecii antici, nu simțim încă nevoia unui oraș ca locuință publică. Pentru asta mai trebuie educație. Uitînd durerile pe care ni le-au pricinuit bombardamentele, nu-i nici o pagubă, edilitar vorbind, că părți din București au fost distruse. Ni se oferă prilejul de a reconstrui orașul ca o piesă unică, pe principii grandioase și artistice. Un oraș nu e o adunătură de clădiri, fie ele oricît de frumoase, el este o realitate superioară totalului monumen-

---

[67] Publicată de Al. Piru în „Gazeta literară", XIII (1966), nr. 11 (17 martie).

[68] G. Călinescu, *Teatrul Național,* în „Lumea", I (1945), nr. 10 (25 septembrie).

telor. Pînă acum, am fost în faza primitivă a construcțiilor de locuințe, azi urmează să clădim străzi și cetăți". Preocupat de ideea sistematizării Căii Victoriei, Ioanide va avea aceleași vederi radical-estetice : „După masă arhitectul intră în birou, unde contemplă o mare planșă dintr-o mapă desfăcută. Era un proiect în porțiuni și mai mult în manieră de gravură a Căii Victoriei, nu în stil occidental, cum zice prietenul francez al lui Pomponescu, ci în stil neogrec, în spiritul Greciei de la Ioter, după limbajul lui Ioanide, care susținea că noi fiind aproape de Grecia antică, trebuie să reluăm anume tradiție direct de la vatra ei". În același articol publicat în „Lumea", G. Călinescu privea edificiul Teatrului Național integrat armonic într-un ansamblu arhitectural, „ca un pivot al pieții respective... gîndit arhitectonic, împreună cu toată piața". Ioanide, la rîndul său, va avea viziunea unei capitale organizate edilitar în jurul unui monument central, care să-i dea o fizionomie proprie. Concepția arhitectonică, de stil artistic în genere din *Bietul Ioanide*, apare deci configurată încă în 1945, înainte de publicarea primului capitol. Similitudinea dintre ideile cuprinse în articolele lui G. Călinescu și cele dezvoltate de personajul său este prea izbitoare spre a nu bănui, în chip firesc, o concordanță cu un început de elaborare mentală a romanului.

Bietul Ioanide apare spre sfîrșitul anului 1953, după un stagiu destul de lung la editură, ceea ce n-a împiedicat o anumită „publicitate" a romanului încă înainte de tipărire. Critica literară întîmpină cartea cu o rezervă care nu poate apărea astăzi decît penibilă. Cea dintîi cronică o publică „Contemporanul"[69], o cronică de o sobrietate vag reticentă, cu o descriere corectă a peisajului uman al romanului. Ideea cărții este arătată a fi „incompatibilitatea dintre un creator adevărat și societatea burgheză, consecințele tragice ale menținerii unui asemenea creator în izolare și apolitism". Romanul este socotit ca o realizare însemnată a prozei românești atît prin valoarea lui, cît și prin aceea că pune problema „ce stimulează

[69] S. Iosifescu, *G. Călinescu : Bietul Ioanide*, în „Contemporanul", 1953, nr. 52 (25 decembrie).

discuția". O altă cronică apare în „România liberă"[70] la un interval destul de lung de la apariția romanului și păstrează aceeași rezervă cuminte. *Bietul Ioanide*, conchide cronicarul, înfățișează „experiențele unui intelectual «vechi» care a dobîndit o nouă tinerețe". O opinie singulară, deschisă, entuziastă, dar sesizînd bine factura romanului, vine de la un discipol al lui G. Călinescu, în „Iașul nou"[71]. „*Bietul Ioanide* — afirmă cronicarul — este în primul rînd o carte de idei. Aceasta îți este impresia generală motivată de peisajul intelectual ce străbate cartea și la care se complică acțiunea, de jocul dialectic al ideilor care se înfruntă, de analiza oamenilor și a circumstanțelor, de dialogurile interioare, de disertațiile autorului, în sfîrșit, de expresia ce îmbracă în mod legitim conținutul". Din păcate, o astfel de opinie rămîne excepție. În atmosfera de dogmatism și de proletcultism a anilor respectivi pornesc împotriva cărții atacuri care n-aveau nimic de-a face cu critica literară marxistă aplicată domeniului și realității operei artistice. După un articol în care se reproșa romanului deformarea realităților politice ale epocii înfățișate și stilul pretențios (intelectualist), „Gazeta literară", abia înființată, face loc în coloanele sale unui pamflet nefericit, intitulat *Scrisoare deschisă către bietul Ioanide*, semnat de N. Popescu-Doreanu[72]. Scris sub forma unei narațiuni, pamfletul recomandă cititorilor să uite cu desăvîrșire romanul : „Să uităm și de «bietul» și de «ilustrul» Ioanide". Socotind, probabil, insuficient pamfletul său spre a vesteji o carte considerată o stavilă în mersul înainte al societății, autorul reia atacul în „Viața românească"[73], într-un articol care, deși mimează tonul științific, nu pierde însă viru-

[70] G. Călinescu : *Bietul Ioanide*, în „România liberă", XII (1954), nr. 2910 (10 februarie).

[71] G. Mărgărit, *G. Călinescu : Bietul Ioanide*, în „Iașul nou", VI (1954), nr. 1 (martie).

[72] N. Popescu-Doreanu, *Scrisoare deschisă către bietul Ioanide*, în „Gazeta literară", I (1954), nr. 4 (8 aprilie).

[73] Idem, *Despre romanul „Bietul Ioanide"*, în „Viața românească", VIII (1955), nr. 2 (februarie).

lența pamfletului[74]. Modul său de a judeca este insidios și neștiințific, căci autorul extrage din activitatea de critic literar al lui G. Călinescu, operație dealtfel lăudabilă, o serie de propoziții, pe care le confruntă apoi cu situații din roman spre a demonstra că între „academicianul" Călinescu și „scriitorul" Călinescu este o prăpastie. Căci „academicianul" Călinescu pleda pentru o artă militantă, bogată în conținut, în vreme ce „scriitorul" face prin romanul său apologia crimei și a apolitismului, ignorînd idealurile clasei muncitoare. „Romanul *Bietul Ioanide* — conchidea autorul articolului — e conceput de pe poziții false, subiectiviste, care disprețuiesc și neagă realitatea". Și mai departe : „Cartea e scrisă cu dispreț față de viața omenirii și într-o formă prefăcută, artificială, pretențioasă, așa cum n-a fost scrisă la noi în zece ani nici o carte".

Asemenea reacții împotriva romanului aveau ca temei concepția limitativă, dogmatică, potrivit căreia romancierul trebuia să facă loc în opera sa tuturor claselor sociale, să ia în dezbatere toate problemele epocii și societății zugrăvite. Fără îndoială, acest criteriu de evaluare a creației literare nu putea da gir unui roman ca *Bietul Ioanide*, care nu se arăta exclusiv o scriere de „bune intenții", cum erau nu puține din scrierile anilor respectivi, ci o operă cu o identitate proprie, în care realitatea social-istorică apărea transfigurată artistic și interpretată într-o viziune subiectivă, necesară, aceea a creatorului de artă. Poate că tăcerea ce se instalează în jurul romanului după aceste atacuri s-ar fi prelungit dacă G. Călinescu n-ar fi început să publice ample fragmente dintr-un nou roman, *Scrinul negru*, cu un mesaj și un conținut mai deschise. La dezbaterea „Despre roman" inițiată de „Viața românească" în 1957, deschisă de un cuvînt a lui Camil Petrescu publicat postum de revistă, dezbatere la care ia parte și G. Călinescu alături de Marin Preda și de Eugen

---

[74] Constanța persiflantă transpare chiar și din formularea punctelor la care ține să se refere autorul : „1. *O părere cu privire la poziția criticii literare ;* 2. *Despre conținutul de idei al romanului ;* 3. *În legătură cu realitatea artistică a romanului ;* 4. *Cîte ceva despre valoarea artistică a romanului ;* 5. *Un singur cuvînt despre limba „literară" a romanului ;* 6. *Critica noastră literară și romanul „Bietul Ioanide".* 7. *Încă un cuvînt despre scriitorul G. Călinescu.*

Barbu, romanul *Bietul Ioanide* revine în discuţie. În cuvîntul său[75], Marin Preda aminteşte şi de romanul călinescian. Autorul *Moromeţilor* apreciază că personajele lui G. Călinescu erau „necesare" în peisajul prozei româneşti şi recunoaşte romancierului un „geniu al portretului şi al preciziei în expresie". În rezervele pe care le are Marin Preda cu privire la romanul lui G. Călinescu distingem însă opiniile, oarecum fireşti, ale unui romancier ce nu se arată aderent faţă de o formulă de roman atît de contrastantă în raport cu a sa. El osîndeşte tonul din *Bietul Ioanide,* pe care-l găseşte „extravagant" şi care „lunecă deasupra fondului grav uman al unor situaţii fundamentale, ceea ce nu e în avantajul cărţii". Referirile sale cu privire la romanul discutat, făcute cu prilejul apariţiei *Scrinului negru,* sînt, poate, mai nete, dar ele au acelaşi subiectivism scriitoricesc, pozitiv totuşi prin aceea că păstrează mereu discuţia în limitele artei şi ale domeniului. „*Bietul Ioanide* — scrie Marin Preda despre romanul lui G. Călinescu — reprezintă, aş zice, prima sa carte creată în stilul *Istoriei literaturii române.* Nu e un roman, ci o colecţie gogoliană de portrete, cu deosebire că autorul e subiectiv, încîntat de eroul său principal şi ponegrindu-i gros şi cu vervă pe ceilalţi. Încercarea de a crea eroi în afara acestui univers subiectiv (Tudorel, Gavrilcea, Pica) dă rezultate anemice în comparaţie cu portretele"[76].

De fapt audienţa de care se va bucura *Scrinul negru* la apariţie (1960) transcrie şi interesul, stăvilit o vreme de negatori, pentru *Bietul Ioanide.* Prin ample cronici şi studii publicate de Paul Georgescu, Ov. Crohmălniceanu, S. Damian şi de mulţi alţi critici, întîiul roman al lui G. Călinescu publicat după Eliberare este repus la locul pe care-l merită. Entuziasmul pentru *Scrinul negru,* puternic la apariţia romanului, se temperează treptat, şi criticii acreditează din ce în ce mai mult opinia că *Bietul Ioanide* rămîne cea mai importantă realizare epică a lui G. Călinescu.

---

[75] Marin Preda, *Note ocazionale în favoarea romanului realist-socialist,* în „Viaţa românească", X (1957), nr. 6 (iunie).

[76] Marin Preda, *Despre literatura cu aristocraţi,* în „Viaţa românească", XIII (1960), nr. 9 (septembrie).

În acest climat favorabil romanului, disputa de opinii poate avea loc nu în legătură cu valoarea sau nonvaloarea operei lui G. Călinescu, ci cu factura și cu interpretarea ei. Plurivalența și complexitatea romanului au suscitat puncte de vedere riscante nu prin ceea ce afirmau, ci prin absolutizarea și exclusivismul lor. Astfel, un critic de finețe și de agerime în opinii ca N. Manolescu a susținut, poate cu o degajare prea bruscă ideea că *Bietul Ioanide* este un roman exclusiv filozofic, de pure „ipostaze umane"[77]. Părerea aceasta nu este, după noi, cu totul neîntemeiată. Numai că emitentul ei evită în felul său să considere integral ceea ce este de fapt romanul lui G. Călinescu, operînd o separație netă între ideile cărții și materia epică, fundalul social-istoric care sugerează la urma urmei atît sensul filozofic al cărții, cît și semnificații despre el însuși.

Replica lui G. Ivașcu în „Contemporanul"[78] se arată restrictivă prin caracterul ei comod combativ. Căci *Bietul Ioanide* nu este un roman-frescă, o intenționată zugrăvire realistă a unei întregi epoci, ci cu precădere un roman de idei, în ultimă instanță filozofice. Mai exact spus, realismul operei, considerat din multiple unghiuri universal-umane și istoric-sociale, nu rămîne o simplă expoziție obiectivă de material epic, ci un fond ideatic pulsînd de expresivitate. Analiza și critica romanului trebuie să aibă în vedere, *volens nolens*, tocmai acest fond plin de semnificații care e întreaga lui structură. „Ipostazele umane" pe care le propune romanul au o determinare și o realitate istorică-socială de precizie și de minuție. De aceea, cu riscul unei repetări, vom spune că principiul călinescian pe care-l reprezintă „concretul gravid de universalitate" rămîne și în *Bietul Ioanide* un principiu fundamental.

Într-o perioadă cum este cea actuală, cînd romanul lui G. Călinescu a pătruns în conștiința publicului larg și cînd valoarea sa artistică e unanim recunoscută, par cu atît mai surprinzătoare reacțiile frontal negative. Pe-

---

77 N. Manolescu, *Ioanide și eroziunea timpului*, în „Astra", III (1968), nr. 2 (februarie).

78 G. Ivașcu, *Scriitorul și timpul istoric*, în „Contemporanul", 1968, nr. 20 (17 mai).

riferice și împrumutînd parcă ceva din tonul persiflant și distructiv al vechilor atacuri de pe poziții dogmatice, aceste reacții sînt cu atît mai hazardate, cu cît încearcă contestarea contribuției lui G. Călinescu chiar în direcția în care s-a afirmat. Conștienți de polivalența personalității călinesciene, critici ca Alexandru George[79] și M. Nițescu[80] încearcă să conteste atît valoarea istoricului și criticului literar G. Călinescu, cît și pe aceea a artistului. Evident, dacă M. Nițescu, vorbind despre *Istoria literaturii române de la origini...*, afirmă că autorul ei „este departe de a da impresia unui efort de meditație și cuprindere asupra operei pe care o analizează și, cu atît mai puțin, asupra perioadelor și structurilor estetice“, nu ne putem aștepta să fie mai îngăduitor nici față de factura și conținutul intelectual al romanului *Bietul Ioanide*. Al. George, pe aceeași linie de negație, e prins în contradicția propriilor lui judecăți paradoxale. După ce vede în G. Călinescu pe planul criticii literare un spirit desuet, „un neosemănătorist de provincie, intolerant și obtuz“, pentru că validase teoretic posibilitatea literaturii de inspirație rurală, socotește romanul *Bietul Ioanide* ca fiind „o vastă colecție de lucruri extravagante“. Evident, asemenea puncte de vedere despre creația unei personalități marcante a culturii românești, atît de inaplicate obiectului, sînt mai curînd niște teribilisme, incompatibile cu critica obiectivă, care trebuie să se afle, cum cerea Maiorescu, într-un raport de compatibilitate cu „adevărul“. Departe de a fi un fals roman, o operă de literatură artificială, *Bietul Ioanide* rămîne în romanul românesc una dintre izbînzile lui, o scriere de complexitate, finețe și elevație, una dintre piesele grele ale literaturii noastre în aspirația ei spre universalitate.[81]

---

[79] Alexandru George, *George Călinescu romancier*, în *Semne și repere*, București, „Cartea românească“, 1971.

[80] M. Nițescu, *Între Scylla și Charybda.*

[81] Vezi în acest sens și opiniile autorizate ale lui Al. Piru, *Permanențe românești. I. Eliade Rădulescu — Costache Negruzzi — Liviu Rebreanu — G. Călinescu*, ed. Cartea Românească, 1974 și N. Manolescu, *G. Călinescu, Romancier*, în „România literară“, XII (1979), nr. 10 (8 martie).

4.2. G. CĂLINESCU FAȚĂ DE PERSONAJELE SALE PRINCIPALE

Interesul pentru intelectualitate arătat de G. Călinescu în roman apare firesc în datele personalității sale. Spirit proteic, cărturar și creator totodată, exeget al culturii și artist în același timp, G. Călinescu amintește în cultura românească de personalități polivalente, cum au fost Titu Maiorescu, G. Ibrăileanu, N. Iorga sau Eugen Lovinescu. Polivalența în actul de cultură semnifică inerent intelectualitatea, prin ambiția de a ușura personalității respective asimilarea unor domenii ale culturii altfel neconfundabile. Dar polivalența, cînd este organică, înseamnă transfer și intercomunicație și, în cazul unui temperament ideatic și de creație, acest proces de osmoză a domeniilor în care se aplică devine un veritabil spectacol. Trăind într-un registru atît de larg actul de cultură, G. Călinescu, ca romancier, și-a îndreptat firesc atenția spre lumea intelectuală și spre problematica ei. Proza sa atestă nu numai aplicație pentru pictura acestei categorii sociale, ci și consangvinitate și, în cele din urmă, voința autorului de a se exprima pe sine însuși.

Oricît paradox ar exista în cunoscutul principiu călinescian potrivit căruia „Kant și țăranul își pun aceleași probleme", romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* îl dezic flagrant. În realitate, arta de romancier a lui G. Călinescu constă tocmai în diferențiere, într-o subtilă și amplă disociere caracterologică, aplicate unui grup uman pretabil. Ca și clasa aristocrației, care prezenta pentru el un spectacol caracterologic prin stratificarea intimă a fiziologiei sale relevată în incidența unui moment istoric catastrofic, tipologia intelectuală îi captează dominant interesul. Este pentru Călinescu un bun prilej de a-și pune în valoare ceea ce constituie farmecul scrisului său : asociația de livresc în sensul bun al cuvîntului (în spiritul unui Anatole France sau, mai adînc, al lui Thomas Mann), cu puterea de descripție, diferențiere și geometrizare caracterologică, puse în slujba unor idei moral-filozofice fundamentale.

În legătură cu tipologia și cu problematica aristocrată ca obiect de literatură, G. Călinescu a emis în repetate rînduri opinii asupra modului de a fi al aristocrației în inexorabila devenire a istoriei, asupra conceptului însuși

de aristocrație și asupra fizionomiei aristocrației valahe, pornind de la romanele lui Duiliu Zamfirescu și cele ale lui Gib I. Mihăescu. După cum vom vedea, romancierul G. Călinescu se va arăta fidel opiniilor teoreticianului. Felul în care e înfățișată aristocrația valahă în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru*, în două etape diferite ale istoriei, confirmă considerațiile teoretice ale lui G. Călinescu asupra acestei clase, în acord totodată cu transformarea ei realist-istorică. În personalitatea lui G. Călinescu, teoreticianul preexistă artistului și-l însoțește în actul creator ; fenomenul se revelă cu atît mai mult atunci cînd romancierul se aplică lumii intelectuale, căreia îi răsfrînge, mai ales în *Bietul Ioanide,* o imagine dintre cele mai adecvate și mai expresive din întreaga noastră literatură. El este captat spre aceasta de întreaga sa operă exegetică și de aptitudinea de a discerne, judeca și ierarhiza ordinea valorilor intelectuale. De aici decurge o consecință izbitoare și mulți cercetători o vor releva : corespondența, osmotică am zice, dintre monumentala *Istorie a literaturii române* și romanul *Bietul Ioanide.* Dacă istoricul literar apare frecvent în cea dintîi, mînuind mijloacele prozatorului, printre care portretul, la rîndul său prozatorul împrumută în *Bietul Ioanide* tonul intelectual elevat, tumultul și agerimea de idei a exegetului[81bis]. Și nu este hazardat să afirmăm că o dată cu această operă, romanul de idei și de substanță filozofică dobîndește în literatura noastră o veritabilă conștiință de sine, la un nivel care nu se situează sub nivelul unor celebre opere europene. Pe lîngă o problematică sever intelectuală, *Bietul Ioanide* dezvăluie adîncimea descripției unui mediu intelectual, cu un sistem de referințe universalist în planul artei și culturii și, în fine, cu un limbaj în care neologismul, adesea virgin, capătă o mare vigoare plastică. Proiecția intelectuală a romanului este relevată, printre altele, de raportul autor-personaj principal (arhitectul Ioanide). Personajul se substituie foarte adesea nu numai romancierului, făcînd în mod degajat caracterologie pe cont propriu, ci chiar

81(bis) Din alt punct de vedere, o altă corespondență e de observat între romanul *Enigma Otiliei* și monografia *Viața lui M. Eminescu.* Și una și alta sînt opere de ținută clasică, echilibrată, în care stilul călinescian nu ajunge încă la deplina lui expresie.

exegetului *Istoriei literaturii române*. Într-un fel, Ioanide devansează chiar nivelul ideației din acest monument exegetic. De fapt, lucrul este explicabil : arhitectul Ioanide nu resimte obligația de a se supune la obiect, de a rămîne în planul unor idei circumscrise, de a practica, cu alte cuvinte, o servitute (în sensul bun al cuvîntului) de istoric și critic de artă. El își exprimă liber personalitatea, vehiculînd sensuri și simboluri majore, de filozofie a creației, altfel decît le-a operat G. Călinescu ca exeget și istoric literar, supus inevitabil unor restrîngeri și delimitări dictate de obiect. Ioanide e un personaj literar, fie chiar genial, dar totuși o personificare ideală și ideatică, avantajată deci față de rolul oarecum mai prejos al plăsmuitorului însuși.

Dar sursele problematicii intelectuale din *Bietul Ioanide* țin nu numai de polivalența personalității lui G. Călinescu, ci și de aspirația spre totalitate în domeniile în care s-a aplicat[82]. Istoricul de artă și artistul nu numai că fuzionează, dar în același timp năzuiesc spre o cuprindere largă și exemplară în domeniul în care se manifestă. Dezvăluindu-și oarecum iritarea în fața acestei personalități de multe ori incomode, Vladimir Streinu îi atribuie acesteia „concepția existențialist-barocă a unui romantism enorm", precum și „voința de a trăi genial". Sînt opinii care surprind de fapt tonusul personalității lui G. Călinescu, aspirația elevat intelectuală pe care o conține opera sa multilaterală. Spectacular și tumultos, paradoxal uneori, sensibil la mișcarea propriei sale personalități, G. Călinescu a însemnat totodată un mare consum intelectual, cu efecte superioare pentru cultura și literatura română. Acel „romantism enorm" și „voința de a trăi genial", pe care i le atribuie Vladimir Streinu, au în vedere nu numai diversificarea și temeritatea actului de manifestare a lui G. Călinescu, ci și valoarea lui. Și, fără îndoială, *Bietul Ioanide*, acest roman de ținută și de problematică intelectuală, reprezintă vîrful valoric al creației călinesciene, alături de monumentala *Istorie a literaturii române* în planul exegezei literare.

---

[82] Al. Dima, *G. Călinescu, „scriitor total"*, în „Revista de istorie și teorie literară, tom. 14, nr. 3-4, 1965, p. 483.

Problematica intelectuală din *Bietul Ioanide* nu constituie un inedit absolut în romanul lui G. Călinescu. Cea dintîi operă, *Cartea nunții,* nu pare la prima vedere să aibă nimic din ideația cuprinsă în *Bietul Ioanide.* La aceasta s-ar putea răspunde și da, și nu : da, deoarece, încadrat în timpul respectiv, cînd figura intelectualului era înregistrată de proza noastră mai mult decît o prezență exterioară, romanul lui G. Călinescu se arată cel puțin în pas cu această situație ; nu, fiindcă el nu aborda o problematică intelectuală decît subsumată semnificației general-umane. Experiențele erotice ale lui Jim, cu corolarul lor imnic închinat procreației, pot, desigur, înregistra și intelectualul, dar nu-l exprimă ca atare decît prin modul de a problematiza împrejurările. De fapt, în acest roman intelectualitatea aparține în mai mare măsură planului romancierului însuși, scriiturii sale, intenției de a demonstra capacitatea romanului de a zugrăvi modernitatea vieții contemporane. Și în *Enigma Otiliei* există temeiuri spre a aduce în discuție problematica intelectuală, dar tot în acest chip restrictiv care lasă loc unei distanțe față de *Bietul Ioanide.* Critica noastră a identificat în Felix Sima, uneori cu o insistență pe care datele romanului nu o acoperă bine, pe intelectualul în devenire. Excesul unor comentatori e motivat apoi de tendința lor de a recunoaște în Felix Sima, în germene, trăsături ioanidiene. Evident, terenul de discuție e destul de friabil. Aceste opinii ale criticii au punctul de plecare în nevoia de a sublinia o continuitate în creația lui G. Călinescu ca romancier, care poate fi sesizată în aceeași măsură în care e evidentă disparitatea, experimentul nou, trăsătura inedită de la un roman la altul. Într-adevăr, cele trei personaje, Felix Sima, Jim și Ioanide, sînt intelectuali, dar ideea unei filiații liniare, exprimîndu-l biografic pe Călinescu, apare simplistă și totodată excesivă. Am văzut cît de virulent a reacționat romancierul la opinia lui Lovinescu potrivit căreia *Cartea nunții* ar fi o scriere autobiografică. Mai aproape de adevăr sîntem dacă am spune că romanele respective aparțin unor perioade diferite ale creației lui G. Călinescu și că ele prezintă în chip firesc unele corespondențe și elemente autobiografice, mai mult sau mai puțin transfigurate. Dacă revenim la Felix Sima, am văzut

că psihologic personajul apare alb, de o candoare aproape inexpresivă. Intelectualitatea sa, e drept în formare, se sesizează puțin, nici chiar la un mod juvenil și exuberant. Ceea ce ar putea anunța la el pe Ioanide la o distanță enormă ar fi seriozitatea studioasă, dar în roman ea apare destul de discret și tacit. Jim din *Cartea nunții* e mai înrudit cu Ioanide. Pozitivi amîndoi și adaptabili prin echilibru și rațiune, deci prin resurse de independență, firește într-un grad diferit, ei se întîlnesc și prin conștiința experienței erotice, tradusă însă diferențiat în planul viziunii respective despre viață.

Precizările de mai sus sînt menite să sugereze însemnătatea restrînsă, aportul mai mult indirect al primelor două romane ale lui G. Călinescu la conturarea problematicii intelectuale din *Bietul Ioanide*. Felix Sima exprimă o ipostază pregătitoare a intelectualului, destul de inconsistentă, personajul trăind mai mult în planul general al vîrstei. Jim, la rîndul său, apare mai mult ca poet și rezoneur al unei situații umane fundamentale : erotismul cu finalitate, biologicul în funcționalitatea sa firească. Factura acestor romane, problematica lor și apartenența eroilor nu absorb intelectualitatea într-un sens deplin compatibil ei însăși, așa cum se prezintă situația fundamental în *Bietul Ioanide* și parțial în *Scrinul negru*. Totuși, anumite implicații ale acestor romane, stilul și comentariul autorului pot anunța saltul de calitate spre romanul de idei, care exprimă originalitatea cea mai evidentă a personalității romancierului. Din acest moment, savantul și exegetul nu vor rămîne discreți în urma scriitorului, ci vor fuziona organic, vor întreține direct substanța textului și ideația, modul de a înfățișa lumea, istoria, umanitatea și creația. Personalitatea lui G. Călinescu se va desfășura deplin pe linia unei tradiții intelectuale a literaturii noastre, iar opera va avea o rezonanță mai profundă, care va putea fi consemnată pe un plan mult mai larg, acela al universalității.

4.3. G. CĂLINESCU ȘI TRAGICUL CONDIȚIEI INTELECTUALULUI

Înainte de a intra în analiza problematicii intelectuale pe care o cuprinde romanul *Bietul Ioanide*, se impun anumite disocieri. Aceasta nu numai pentru a circumscrie

precis fondul ideatic al romanului, ci și pentru a sublinia notele particulare ale operei călinesciene. Fără îndoială, G. Călinescu este un scriitor eminamente intelectual. În planul romanului de la Eminescu încoace, mai ales între cele două războaie mondiale, n-au lipsit scriitorii intelectuali. Dacă vrem să ne apropiem de romanul lui G. Călinescu, este necesar să facem distincție între opera scriitorilor intelectuali și problematica intelectuală a operei lor. Paul Georgescu definea intelectualitatea ca o însușire de a pune în problemă împrejurările existenței[83]. Fără a fi improprie, definiția ni se pare, totuși, prea cuprinzătoare dacă o raportăm la situații din literatură. Cei mai mulți dintre eroii lui Maxim Gorki, de pildă, departe de a fi intelectuali, își problematizează prin excelență condiția de viață. Eroul stendhalian manifestă de asemenea o activă atitudine lucidă față de sine și față de mediul său ; în general, proza analitică modernă înseamnă spirit dialectic și problematizare. La drept vorbind, însușirea de a problematiza existența apare, mai mult sau mai puțin, o trăsătură caracteristică eroului literar. Iată de ce, literar vorbind, vom restrînge noțiunile intelectualitate și problematică intelectuală la ceea ce le este inerent lor, așa cum sugerează de fapt însuși conținutul romanului *Bietul Ioanide.*

Un scurt excurs disociativ în planul romanului poate lămuri și mai bine lucrurile. Ibrăileanu, de pildă, se dezvăluie cu *Adela* ca un scriitor intelectual, ba încă unul de rafinament și de finețe, romanul său fiind dintre cele mai subtile scrise la noi. Realizat cu mijloacele stilului aforistic din *Privind viața* și în plus cu o investiție de poezie tragică conturînd sensibilitatea unui erou intelectual, romanul deși degajează intelectualitate, este lipsit de problematică intelectuală. Reflexiv și complexat, personajul nu trăiește de fapt în planul intelectualității sale, ci în contactul cu valori generale ale vieții : vîrsta, iubirea etc. Intelectualitatea devine la el un impuls de dezinhibare erotică, punîndu-i în lumină un complex tarat, dealtfel firesc uman.

---

[83] P. Georgescu, *Sensul clasicismului : „Cartea nunții"* (1933). în „Viața românească", XVIII (1965), nr. 6 (iunie).

În acest sens mai larg și exterior se situează și romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, romane intelectuale. Lucrurile se schimbă însă cînd ne referim la opera lui Camil Petrescu, „scriitorul intelectualității", cum este considerat în literatura noastră. Romanul și teatrul său încorporează cel mai mult noțiunea de intelectualitate pe care vrem s-o relevăm, deși nu la modul direct și filozofic, cum este cazul în *Bietul Ioanide*. Eroii săi, Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima din romane și Gelu Luscanu și Andrei Pietraru din drame trăiesc cu patetism și ireconciliant conștiința intelectualului. Personaje de destin eminescian, ei își dezvăluie factura lor intelectuală printr-un absolut al ideilor, prin intensitatea stărilor de conștiință. Inadaptabilitatea lor socială, soldată adesea prin sinucidere (Gelu Ruscanu, George Demetru Ladima), nu apare atît ca efect al realității lumii și societății în care trăiesc, ci ca o autosancțiune pentru efortul de conștiință risipit, pentru erori care i-au angajat total și care au fost săvîrșite în considerarea datelor existenței. Actul lor de conștiință este eminamente intelectual ; el înseamnă abstractizare, trăire în planul ideilor, năzuință spre o sferă a prototipurilor ideale. Gestul lor spiritual și moral are un suport filozofic, în care pot fi identificate concepte platoniciene, idei carteziene și husserliene, dezvăluind direcțiile și mobilitatea gîndirii filozofice a lui Camil Petrescu. Personajul său angajează deci un dens fond intelectual în tentativa, utopică și ingenuă sub aspectul considerării cadrului real de viață, de a armoniza la un nivel superior conștiința cu existența. Dacă eșecul este total, dacă socialmente personajul apare penibil, ca o victimă a ambianței triumfătoare, el păstrează însă pînă la sfîrșit orgoliul său de castă, gestul reflex al temerarei sale acțiuni. George Demetru Ladima își va disimula mobilul actului final, investindu-i o aparență mai demnă : cînd se va sinucide, va avea asupra sa bani spre a nu se spune că a făcut-o din mizerie și va improviza o scrisoare către Doamna T. pentru a sugera un obiect erotic mai nobil decît demimondena Emilia. Față de felul cum va înfățișa G. Călinescu intelectualul se impune deci precizarea că la Camil Petrescu lumea intelectualilor este privită mai mult sub aspectul confruntării lor cu viața și cu societatea, confruntare care are întotdeauna sensul unei atitu-

dini filozofice, în vreme ce la G. Călinescu intelectualul este privit sub aspectul propriilor sale structuri și condiții. Sîntem, prin *Bietul Ioanide*, în fața unei problematici autentic și pur intelectuale.

Cultura, arta și știința, aceste domenii ale intelectualității, constituie severe elemente exprimative. Așezat într-un asemenea context, eroul se validează sau nu prin ceea ce trebuie să-l exprime, adică prin forța de a se realiza. Este un fel de a privi această lume din interior, din perspectiva propriei ei destinații. De aceea raporturile intelectual-societate și intelectual-istorie, atît de proliferante în opera scriitorilor intelectuali și care nu lipsesc de fapt nici din romanul lui G. Călinescu, se absorb în ultimă instanță într-unul singur : intelectualitate-creație. În această accepție înțelegem termenii de problematică intelectuală și tocmai spre a sublinia am încercat să distingem între romanul lui G. Călinescu și operele altor scriitori români. După părerea noastră, această problematică ocupă în *Bietul Ioanide* un loc mai determinant decît a consemnat critica noastră literară. Creație și profesionalism intelectual, vocație, conștiință și eficiență intelectuală sînt în acest roman noțiuni de mare ecou și implicație în sens pozitiv sau negativ. Ceea ce sînt, ceea ce ar putea face și ceea ce fac eroii intelectuali formează cea mai mare parte din substanța sa narativă. Intenția mărturisită de autor de a fi încercat să arate prin acest roman „cum trăiesc spiritele academice vremurile furtunoase" le dezvăluie în primul rînd pe ele ; roman al unei umanități determinate istoric și social, *Bietul Ioanide* constituie o amplă ilustrație a conștiinței intelectuale, față în față cu ea însăși într-o societate falsă și depreciativă și într-o epocă de învolburări social-politice cu finalizare dramatică.

Viziunea lui G. Călinescu asupra intelectualului apare din roman foarte exigentă. Autorul *Istoriei literaturii române* s-a arătat, cum se știe, inaderent față de tipologia inadaptabililor-victime, atît de bogat ilustrată în literatura noastră. Devitalizarea și marasmul ideației și al conștiinței intelectuale sub presiunea mediului ostil au constituit pentru el o temă tentantă. Un George Demetru Ladima, victimă a societății și a decepției erotice, nu poate fi admis și în *Istoria literaturii române,* fiind considerat

ca traversînd situații autentice față de intelectualitatea sa. Mulțimii de inadaptabili capitularzi și astenizați din literatură, Călinescu îi prefera, temperamental și epic, ca spectacol de umanitate, tipologia parveniților, fiindcă ea exprimă totuși, *tonusul vital*. Desigur, exigența lui G. Călinescu față de intelectual pornea și dintr-un reflex firesc de autoconsiderare, dintr-o înaltă și împlinită autoexigență. Pentru el, insul intelectual este superior responsabil în sine, intelectualitatea însemnînd prin excelență condiție-forță, condiție-creație, voință de a se exprima și de a înfăptui. În funcție de aceasta, chestiunea devine un fel de „a fi sau a nu fi" din punct de vedere intelectual și ea va hrăni în roman tonul apologetic elevat sau satira corosivă, necruțătoare. Din această perspectivă va proiecta G. Călinescu întreprinderea de a zugrăvi condiția și problematica intelectualului. El realizează astfel o deschidere maximă a compasului viziunii spre expresia cea mai de sus a intelectualității și spre cea mai de jos, însemnînd degradare în patologic și larvar. În felul acesta, tragicul condiției intelectuale tinde să se șteargă : în zona de sus, sublimată, el devine o majoră expresie particulară, iar în cea de jos se convertește într-o nebulozitate grotescă.

4.4. GENIUL CA EROU EPIC

Nu este neîndreptățită afirmația că, prin arhitectul Ioanide, G. Călinescu reia în planul literaturii noastre personajul de tip genial. Lucrul s-a afirmat în critică în cele din urmă[84], dar printr-o frazare ezitantă care a pus în circulație formule prudente, ca „insul superior" sau „adaptatul superior". După *Luceafărul* și nuvelele filozofice eminesciene, după eroii lui Camil Petrescu (Danton, Bălcescu etc.), de fapt personalități ale istoriei reflectate literar, literatura română nu înregistrează asemenea personaje. La drept vorbind, nici romanul universal nu este prea populat cu personaje-genii (să amintim pe doctorul Faust al lui Thomas Mann), mai frecvente fiind situațiile în care personalități ale istoriei și ale culturii au stat în

[84] N. Manolescu, *Ioanide și eroziunea timpului*, în „Astra", III (1968), nr. 2 (februarie).

atenția scriitorilor (Napoleon și Kutuzov în *Război și pace* de L. Tolstoi, Goethe în *Lotte la Weimar* de Thomas Mann, Goya în scrierea cu același nume a lui Lion Feuchtwanger etc.). Se pare — și lucrul este explicabil — că pentru scriitori efortul de reflectare se realizează mai ușor decît cel de plăsmuire, de imaginație, atunci cînd este vorba de un personaj literar de rară excepție. Cu atît mai prestigioasă apare întreprinderea lui G. Călinescu de a realiza un personaj ca arhitectul Ioanide, comparabil, cum am mai spus, cu personajul lui Thomas Mann din Dr. Faustus, Și, poate, tocmai frecvența rară a motivului eroului de geniu în romanul universal ar justifica rezerva comentatorilor operei lui G. Călinescu de a-l socoti pe Ioanide ca aparținînd acestei serii.

Dacă în romanul românesc personajul-geniu e greu de întîlnit, putem identifica, în schimb, cîteva prefigurări ioanidiene. Desigur, ele nu ating complexitatea și adîncimea personajului lui G. Călinescu, dar merită să fie consemnate tocmai fiindcă îl descriu *avant la lettre*, augmentînd un fel de tradiție a preocupării intelectuale a romanului nostru. Ca și Ioanide, Mircea Trestian, personajul principal al romanului *Purgatoriul* de Corneliu Moldovanu, este arhitect. Descriind viața de descompunere a Bucureștiului primelor decenii ale secolului nostru, Corneliu Moldovanu își situează eroul în mediul boem și intelectual, introducîndu-l, cum este și cazul lui Ioanide, în lumea aristocrată. Aristocrat prin studiu și cultură, idee pe care o sugerează romanul, Mircea Trestian practică o mizantropie înaltă de artist pasionat, iar în societate „nu se vede silit să cedeze cîtuși de puțin din personalitatea sa masivă și colțuroasă sau să-și schimbe măcar vremelnic firea“[85]. Ca și Ioanide, el este descris pe șantier sau visînd la o „operă grandioasă“ care să-l realizeze trainic în planul artei. Dincolo însă de această similitudine de destin și de situații, apropierea de Ioanide și de maniera autorului său nu se poate face ; personajul lui Corneliu Moldovanu este lipsit de fizionomie ideatică, este exterior și limitat sub aspectul capacității intelectuale,

---

[85] Corneliu Moldovanu, *Purgatoriul*, vol. I, București, 1922, p. 12.

departe de a avea combustia și amplitudinea spirituală a lui Ioanide.

La același mod scăzut față de personajul lui G. Călinescu, dar în date ce-i pot aminti spița, este înfățișat și eroul lui Cezar Petrescu, universitarul Grigore Stolnicu, în *Simfonia fantastică*[86]. Romancierul îl descrie ca fiind „un rar și mîndru exemplar omenesc", „o glorie a învățămîntului și științei românești", în același timp „grav și ursuz", „respectat și temut" ; studiile lui, ne informează scriitorul, „sînt citate în cursurile savanților străini, lecțiile lui sînt populate întotdeauna pînă la ultimul loc". Captat cu desăvîrșire de preocupări științifice, personajul manifestă în familie, în speță față de soție, o detașare care la Ioanide se va solda tragic. Înainte de *Simfonia fantastică*, Nicolae Pătrașcu va scrie romanul *Marin Gelea*, în care personajul principal este arhitect și poet. Ca și Ioanide, el are acces în lumea aristocrată care nu-i înțelege idealul și, contrar lui Ioanide, va trăi insatisfacția tragică de a nu se fi realizat pe deplin. Asemenea personaje ale romanului nostru îl anunță pe Ioanide prin motivul eroului constructor pe care îl întruchipează (Mircea Trestian sau Marin Gelea), printr-o conștiință a artistului aplicată idealului nutrit, dar ele nu ating măsura eroului lui G. Călinescu. Le lipsește amplitudinea registrului spiritual, iar personalitatea lor nu încorporează o întreagă dimensiune de cultură și de creație umană.

În afară de aceste trăsături pe care le întrunește Ioanide și care pot servi ca argument ideii de genialitate, un alt argument rezidă în sistemul de raporturi valorice în care este angajată umanitatea romanului. Nu este greu de observat, și comentatorii au mărturisit-o deseori, că Ioanide îl captează simpatetic pe autor, că între acest personaj și restul personajelor apare un contrast adînc. Dacă Ioanide cîștigă admirația creatorului său, tradusă printr-o apologie densă și fină, restul personajelor suferă sarcasmul ironiei sale corosive. Citit cu o sensibilitate dogmatică, *Bietul Ioanide* poate lăsa de aceea impresia unei viziuni depreciative asupra intelectualității noastre din preziua celui de-al doilea război mondial, mai ales dacă ne gîn-

---

[86] Cezar Petrescu, *Simfonia fantastică*, București, Editura „Națională" I. Ciornei, 1932.

dim că pe atunci au existat destule personalități proeminente, atît în înțeles ioanidian, cît și în acela al militantismului politic onest. În realitate, este vorba de o anumită geometrie calitativă în care G. Călinescu așază umanitatea din roman, tocmai spre a proiecta deliberat dimensiunea singulară a lui Ioanide. În această tentativă, personajul devine solidar cu creatorul său. Ioanide își stabilește el însuși distanța față de cei din jur, în fond obiectivă în datele romanului, cultivînd o mizantropie olimpiană și nelipsită în același timp de voluptatea curiozității filozofice (epitetul stereotip de „dobitoc" reprezintă la el o judecată de valoare propriu-zisă). Complicitatea dintre autor și personaj în draparea acestei ținute superioare conduce la problema investiției de personalitate, de temperament și de biografie călinesciană în personaj. Socotim că aici este cazul să se vorbească de această investiție mai mult decît în jurul oricărui alt roman (și personaj călinescian). Desigur, G. Călinescu nu se considera un geniu, dar putea avea justificată conștiința unei valori deasupra mediei intelectuale și deci aspirații apropiate planului genial. Știm, pe de altă parte, cu cîtă vehemență a respins orice apropiere a biografiei sale de operă, deși, ca istoric literar, analizînd alți scriitori, această interferență se înscria într-o metodologie aplicată.

Evident, chestiunea poate suscita discuții. În ceea ce ne privește, prin abordarea ei am dorit să relevăm ideea că un personaj de proporțiile lui Ioanide nu poate fi decît produsul unei mari personalități, că el nu se naște din vidul unui efort de imaginație, ci poartă vădit marca personalității care l-a făurit. Pe lîngă orizontul larg de cunoaștere și de gîndire al autorului din care și-a tras ideația, Ioanide împrumută și un contur călinescian, vizibil cu flagranță uneori pînă și în manifestări mărunte. Se poate vorbi cu o oarecare indiscreție de o înrudire temperamentală chiar a scriitorului cu personajul său. Printre altele, amîndorura le sînt caracteristice gustul paradoxului, atitudinea deconcertantă, originalitatea și expoziția de personalitate. Dacă G. Călinescu a putut rosti acel *„Otilia c'est moi"*, cu mult mai mult temei, în ciuda elementului de transfigurație din personaj, ar fi putut spune : *„Ioanide c'est moi"*. Firește, nu este vorba de în-

trepătrunderea adîncă, organică, fatală chiar, dintre destinul și opera eminesciană. Nici artistul G. Călinescu nu înseamnă numaidecît nivel de înălțime eminesciană ; dealtfel romancierul s-a ferit să aplice declarat efigia geniului pe fruntea eroului său, spre deosebire, de pildă, de Balzac, care nu ezită să apropie mărturisit acest atribut unor personaje cum sînt Louis Lambert sau Joséph Brideau. Nici nu era necesar ; Ioanide își dezvăluie în roman funcțional și spectaculos fibra sa rară, destinul și personalitatea sa de excepție.

Fără îndoială, cum s-a putut constata și din exemplele invocate de noi, intelectualul de esență și de condiție eminesciană, cu puține excepții, înscrie o întreagă tipologie în planul romanului românesc. În fond, în eroii intelectuali ai lui Camil Petrescu și Hortensiei Papadat-Bengescu, păstrînd proporțiile, putem vedea, veritabile destine eminesciene. Ceea ce-i exprimă este o sensibilitate tragică și reflexivă față de contingentul cotidian, fiind incapabili de adaptare și suferind cu orgoliu și fiere, solitari, sarcastici și revoltați. Și putem foarte bine înțelege, peste zbuciumul lor singuratic, solidaritatea mîndră și un spirit de castă eroic, tragic și sever în care palpită nobila înrudire cu *Luceafărul* și cu marele său autor. Desigur, această viziune asupra intelectualului e în strînsă legătură cu situația lui în lume, cu o realitate social-istorică constrîngătoare și antipodică.

La Eminescu, nevoia de a aborda motivul geniului pornea, pe lîngă impulsul romantic, din ardoarea și dezamăgirea trăirii în societate, din conștiința — sensibilizată prin filozofie și cultură — a valorii sale. Deși *Luceafărul* și chiar destinul poetului sugerează ideea absolutului artei, ideea eternă de frumos aplicată organic motivului geniului, detașant eminesciană, rămîne expresivitatea tragică a raportului geniu-existență, geniu-societate. Sublima singurătate a geniului prin decepție și recul orgolios înseamnă splendidă superioritate și în același timp patetica și dureroasa inferioritate eminesciană. Această ipostază e stimulată, firește, și de cadrul filozofic în care se mișca gîndirea eminesciană, în care intră atît subiectivism kantian, cît și conceptul schopenhaurian despre geniu.

Preluînd motivul geniului într-o altă etapă a istoriei și culturii, G. Călinescu dezvăluie aderențe înalte cu marele poet, care i-a absorbit o bună parte din activitatea de cărturar, dar totodată și unele intenții de replică, un dialog de finețe cu spiritul eminescian. Înrudirea cu autorul *Luceafărului* se exprimă mai întîi prin însăși punerea problemei geniului, gest totuși de excepție după Eminescu în planul literaturii noastre și, poate, nu departe de sugestia exemplului acestuia, devenit cu atît mai familiar prin cercetarea exegetică ce l-a avut ca obiect. Opera eminesciană dezvăluie apoi un cult al artei și aspirația spre un absolut al ei, pe care Călinescu le infuzează arhitectului Ioanide ca vocații definitorii. Și alte trăsături îl apropie pe Ioanide de geniul eminescian și de ipostazierea lui în operă, trăsături care țin de fapt de însăși fiziologia geniului. În definitiv, singurătatea sublimă a Luceafărului, tradusă ca o destinație romantică spre neîmplinire și „nenoroc" în planul existenței, se traduce la Ioanide prin abstragere și mizantropie (care nu pierde în felul ei gustul lumii) și care se va sfîrși tragic pentru erou. Această paralelă cunoaște însă și diferențieri specifice, datorită viziunii lui G. Călinescu, în raport nu atît cu geniul eminescian, cît mai ales cu eroii intelectuali din romanul românesc de factură eminesciană. Călinescu însuși a arătat că destinul lui Eminescu nu înseamnă eșec prin inadaptare, inadaptabilul Eminescu fiind în realitate un adaptat exemplar în planul artei.

4.5. FICȚIUNE ȘI REALITATE SOCIALĂ ÎN SITUAȚIA INTELECTUALULUI

În considerarea problematicii intelectuale din *Bietul Ioanide* se cer cîteva precizări în legătură cu situația socială a intelectualului în epoca lui Ioanide. Întreaga viziune a romanului are în vedere, în felul ei specific, această situație, care prezintă date noi față de modalitatea socială a intelectualului, a artistului creator din vremea lui Eminescu. Într-o altă etapă istorică, între cele două războaie mondiale, societatea românească a cunoscut, desigur într-un chip dramatic, fenomenul profesionalizării intelectualului și artistului. Intelectualul e integrat acum unei funcționalități și solicitări sociale mai mult sau mai puțin recunoscute și răsplătite. Dacă în epoca lui Eminescu ar-

tistul lucra dintr-o necesitate romantică și patriotică resimțită de el și de o colectivitate înclinată spre artă, trăind, de regulă, de pe urma altor îndeletniciri cînd nu avea șansa de a se naște boier, situație în care erau, de pildă, unii junimiști, în perioada dintre cele două războaie mondiale el e pus în situația de a trăi, de bine, de rău, de pe urma muncii sale artistice. Tocmai inconsistența situației lui într-o lume a banului va fi principala determinantă a dramei intelectualului la Camil Petrescu. Chipul supt de foame și cu hainele roase în coate, cerșind de la o redacție la alta și întreținînd în foame și visare o ideație nerealizabilă, devine familiar în proza vremii.

G. Călinescu surprinde însă în romanul său o intelectualitate cuprinsă de năzuința îmburghezirii, o categorie în ascensiune, ai cărei inși erau înzestrați cu tonusul și cu adaptabilitatea necesare de a profita de noile împrejurări sociale. Profesionalismul acestor intelectuali devine mijloc de parvenire, dar, în același timp, el determină o plafonare și o pervertire a intelectualității lor datorită pragmatismului solicitării. În comperajul despre Ioanide, așteptat să sosească la începutul romanului în salonul lui Saferian, universitarul Dan Bogdan va face distincție între acest profesionalism al intelectualilor și Ioanide, care trece dincolo de el : „...Ioanide nu-i un profesionist, el visează lucruri poate imposibile deocamdată la noi, care însă sînt normale în altă parte. Eu mă mir că nu se duce în străinătate. Sînt sigur că ar face o carieră strălucită, am vorbit cu oameni care îl prețuiau extraordinar, nu se sfiau a declara că e un geniu“[87]. Proliferarea acestui profesionalism merge pînă acolo încît poate da naștere, prin concurență, unor veritabile clanuri familiale, cum este cel al lui Conțescu : „Frații săi de dincolo, masivi la față, respectuoși în priviri și scrutători, trădau originea rurală. Erau fii de preoți, urmaseră toți profesii intelectuale solide, ca printr-un consens, apoi surorile fuseseră măritate după bărbați cu rosturi tot atît de trainice în sfera intelectuală. Plasamentul familiei se continuase colateral la veri și apoi la noua generație a fiilor, fiicelor și nepoților. Lista generală ar fi dovedit că familia Conțescu constituie o forță invizibilă în cercurile universitare. Ermil era pro-

[87] G. Călinescu, *Bietul Ioanide*, E.S.P.L.A., 1953, p. 9.

fesor de geografie la Bucureşti, un frate profesor la Facultatea veterinară, altul profesor de chimie la Cluj, altul profesor de economie politică la Braşov, un cumnat profesor de patologie generală la Bucureşti. Verii, nepoţii erau aproape toţi plasaţi în aceeaşi zonă"[88]. Clanul Conţescu se ramifică prin femei în afara zonei universitare, în aceleaşi „profesii intelectuale solide", femeile fiind, de regulă, „profesoare, învăţătoare, chimiste, farmaciste, doctoriţe, intelectuale, într-un cuvînt de ordin profesional şi de provenienţă recentă..."[89]. Această integrare funcţională a intelectualului în societate, urmare firească a evoluţiei acesteia, pozitivă pînă la un punct, dar întreprinsă adesea în forme de inechitate şi de tendinţe ariviste, pune premisele unei aşteptate conştiinţe de sine a intelectualităţii. Dincolo de atitudinea societăţii faţă de el, intelectualul devine raportabil la sine, la condiţia lui şi la exigenţele propriei sale categorii. În acest chip se explică, credem, accentul înalt de severitate prin care G. Călinescu marchează intelectualitatea, fie ea de expresie majoră (Ioanide), fie deviată în pragmatism, sterilitate sau impostură. Într-o epocă anterioară, cînd cultura şi literatura noastră îşi căutau încă drumul, un Titu Maiorescu îndeplinea o utilă operă de asanare valorică, aşezînd criterii şi înlăturînd balastul falselor valori şi al mediocrităţii. *Mutatis mutandis, Bietul Ioanide* reeditează gestul maiorescian, de data asta în planul categoriei însăşi, destinată a fi factor generator de cultură, răsfrîngîndu-i chipul în oglinda propriei ei meniri şi calificaţii.

Fireşte, în întreprinderea călinesciană, cum am mai spus, nu vedem o sancţiune de valoare a întregii noastre intelectualităţi dintre cele două războaie mondiale. Golul din jurul lui Ioanide nu se prelungeşte dincolo de universul romanului ; romancierul n-a intenţionat o frescă socială, ci, într-o ambianţă de „spirite universitare" şi de reprezentanţi ai aristocraţiei, într-un context social-istoric concret, caută să proiecteze radial o personalitate de excepţie. Neîndoios, perioada dintre cele două războaie a însemnat în cultura şi chiar în ştiinţa românească o perioadă fecundă, atestată de G. Călinescu însuşi în monu-

[88] Ibidem, p. 59-60.
[89] Ibidem, p. 61.

mentala sa *Istorie a literaturii române*... Singularitatea lui Ioanide în roman exprimă, cum am mai spus, unicitatea fenomenului pe care-l întruchipează personajul și deci o deliberare a autorului. Ceea ce e important și, sperăm, am izbutit să sugerăm este faptul că marile sensuri antinomice din *Bietul Ioanide* care angajează deschis o problematică intelectuală, cum sînt creație-noncreație, vocație-capitulare, conștiință intelectuală-pragmatism profesional, găsesc un mediu social-istoric determinant, răsfrîng realități concrete ale categoriei la care se referă. Rezonanța lor trece însă dincolo de acestea și radiază multidirecțional ; prin aceasta G. Călinescu se arată încă o dată fidel principiului său predilect : „concretul gravid de universalitate".

4.6. IOANIDE ȘI „TEMA CONSTRUCTORULUI"

Revenind la ideea de geniu asociată lui Ioanide, se poate invoca ca argument în sprijinul ei, pe lîngă spațialitatea semnificativă din jurul personajului, faptul că acesta angajează în roman o întreagă sinteză a domeniului pe care-l reprezintă — arhitectura. Sîntem astfel în fața unuia dintre indiciile de modernitate ale romanului lui G. Călinescu : integrarea în epic a elementului de cultură și artă. *Bietul Ioanide* rămîne în romanul românesc, se poate spune, opera cu cea mai densă referire la cultură și la artă, autorul său fiind în această privință proustian. Combustia spirituală a lui Ioanide acoperă un spațiu vast de cultură, în genere cel clasic, dar nu numai acesta, și în catagrafia lui se poate identifica universul spiritualității autorului însuși. Dacă morfologic acest spațiu de cultură îl exprimă mai ales clasicitatea, din punct de vedere filozofic îl transcende, elementul care-l exprimă fiind de fapt opera împlinită, creația durabilă. Din materialul de cultură cuprins în roman trebuie să desprindem valoarea lui de simbol, aspirînd la totalitatea efortului creator uman. Desigur, apelul repetat la idealul de artă elen și la cel al întregii antichități, ca și referirile predilecte la arta și la artiștii Renașterii, nu reprezintă simple preferințe și adeziuni ,ci însăși semnificația artei ın sens major.

Sub semnul acestei extensiuni simbolice, geniul lui Ioanide contemplă arta în destinul ei de perenitate și de grandios, de la vestigiile străvechi asiro-babilonene sau aztece la monumentele antichității elene, la operele geniilor Renașterii, la monumentele barocului în epoca modernă sau la arhitectura cubistă a lui Le Corbusier. Pe lîngă această amplitudine de viziune care tinde să închidă în ea absolutul artei, Călinescu adaugă personajului particularități expresiv simbolice. În critică s-a observat o anumită intenție a autorului în numele pe care-l dă personajului principal, fără prenume, cu aluzie de descendență grecească, pe care și-o vestește dealtfel chiar arhitectul. Apoi amputarea biografiei lui Ioanide, anterioară celei din roman, poate da sugestia miracolului de personalitate pe care-l întruchipează, pentru care devine neesențial istorismul biografic obișnuit.

Fără îndoială, semnificativ apare în primul rînd domeniul de manifestare a personajului, faptul că Ioanide e arhitect, deci *homo aedificans*. „Creația arhitectonică a lui Ioanide — observă Paul Georgescu — poate fi înțeleasă doar ca expresie a necesității umane de a construi după legile utilului și ale frumosului, de a marca trecerea omului prin lume, printr-o operă ; că Ioanide este arhitect, faptul nu e fără importanță, dar nu trebuie să se ascundă esențialul, și anume că omul e ființa care construiește — opera artistică, socială, științifică — ființa care durează“[90]. Domeniul de activitate al lui Ioanide degajează, desigur, acest simbol al construcției, dar în forma cea mai înaltă, ca potență a geniului, care e un avanpost al condiției umane. Mitul lui *homo aedificans* a obsedat literatura europeană și de pe alte continente, una dintre expresiile lui sublime fiind *Meșterul Manole,* adică motivul sacrificiului pentru înfăptuire, pentru construcție.

În genere, întreaga mitologie veche a lui *homo aedificans* e saturată într-o măsură sau alta de acest simbol, care are la origini credințe și practici rituale ancestrale. Acuratețea și dimensiunile expresiei lui din frumoasa noastră legendă a Mănăstirii Curtea de Argeș au inspirat, cum se știe, numeroase opere moderne, îndeosebi drame,

---

[90] Paul Georgescu, *Vîrsta creației,* în „Viața românească“, VII, 1965.

printre care capodopera lui Lucian Blaga, apoi cele aparținînd lui Octavian Goga, N. Iorga, Victor Eftimiu, Ion Luca și V. Anania. Arhitectul și constructorul, pe care Platon îi punea alături de filozofi și de medici și care în Renaștere își află o genială reprezentare prin Bramante, Giotto, Michelangelo, Leonardo da Vinci și alții, devin în epoca modernă personaje de consistență socială, reflectînd locul din ce în ce mai important pe care îl ocupă în societate. Preromanticii și romanticii au retrezit gustul pentru vestigiile și monumentele de arhitectură, iar realismul, prin Balzac, a integrat cetatea ca decor funcțional, expresiv moral, în universul romanesc. Arhitectura devine în literatura fantastică a lui Edgar Allan Poe (*Căderea casei lui Usher*), în poezia expresioniștilor și în proza absurdului a lui Kafka (*Castelul*) implicație a destinului uman, avînd cîteodată semnificații tragice. În această considerație literară a edificiului, a cetății, a creației arhitectonice, crește, desigur, și atenția asupra arhitectului și multe opere vor surprinde problematica specifică acestei condiții sub aspectul ei atît intim, cît și social (*Constructorul Solness* de Ibsen, *Thésée* de André Gide, *Tunelul* de B. Kellerman, *Bogătașul* de John Galsworthy etc.[91]).

Excursul acesta cu totul succint pe urma motivului constructorului în literatură poate duce ușor la constatarea, care de fapt va reieși din cuprinsul studiului nostru, că *Bietul Ioanide* încorporează dimensiuni mai complete ale motivului, atît cea simbolică a *Meșterului Manole,*[91 bis] de jertfă pentru înfăptuire, cît și cea de modernitate, domeniului și categoriei care o exprimă. Condiția geniului aplicat artei arhitecturii capătă în *Bietul Ioanide* contur social-istoric, în conexiune cu problemele specifice ale domeniului respectiv.

Nu rămîne fără interes întrebarea de ce i-a fixat G. Călinescu lui Ioanide arhitectura ca domeniu de manifestare. Chestiunea ne poate conduce comparativ la *Dr. Faustus* al lui Thomas Mann. Domeniul de manifestare a perso-

---

91 Pentru edificare, vezi G. Muntean, *„Homo aedificans" în literaturile europene,* în „Revista de istorie și teorie literară", tom. 19, nr. 4, p. 559-613, 1970.

91 (bis) Gh. Ciompec, *Motivul creației în literatura română,* Ed. Minerva, 1979.

najului său, Adrian Lewerkühn, este muzica. Faptul își are explicația sa. Este de așteptat mai întîi ca plăsmuitorul eroului de geniu, căruia îi sînt necesare resurse peste cele obișnuite spre a-i da viață și a-l întreține din propria-i substanță, să nu-i atribuie — dintr-o decență firească — propriul său domeniu, adică literatura. Pe de altă parte, acest domeniu al eroului trebuie să fie în mare măsură și un domeniu al romancierului. Or, se știe, Thomas Mann, care a scris pagini revelatoare despre creația lui Wagner, a considerat muzica inerentă artei romanului, căruia îi poate împrumuta organic ceva din polifonia ei. Între concepția despre arta romanului a lui Thomas Mann și muzică există deci o compatibilitate, o relație evidentă, și, ca atare, Adrian Lewerkühn se mișcă de fapt într-un spațiu spiritual comun creatorului său. Situația la G. Călinescu e asemănătoare. Ioanide este arhitect, și aceasta nu numai pentru că autorul său îi investește simbolul construcției, dar și fiindcă, neputînd să-i atribuie propriul său domeniu, l-a hărăzit unuia compatibil. În genere s-a relevat în critica noastră atenția acordată de G. Călinescu arhitecturii încă înainte de apariția romanului *Bietul Ioanide*. Mai întîi, chiar romanele anterioare, *Cartea nunții și Enigma Otiliei,* dar îndeosebi cel de-al doilea, dezvăluie insistența asupra cadrului arhitectural, aplicația pentru descrierea orașului, a străzilor, a caselor și a interioarelor. Acest interes s-a manifestat și în activitatea publicistică a lui G. Călinescu. Am amintit mai înainte articolul *Teatrul Național,* publicat în „Lumea“[92]. Deși nu ne propunem a catagrafia toate articolele care au ca obiect arhitectura, să amintim totuși încă unul, intitulat *Frica de monumental,* în care pledează pentru același principiu al construcției monumentale, de înaltă civilizație[93]. În legătură cu aceste articole, mai ales cu cel dintîi, unii istorici și exegeți literari au încercat mai ales să stabilească unele momente ale genezei romanului *Bietul Ioanide.* Pentru noi, referirile publicistice ale lui G. Călinescu la arhitectură sînt în primul rînd o mărturie a unei preocupări constante pentru această artă, dar, firește, subsidiare

[92] Vezi supra, p. 83.
[93] Aristarc, *Frica de monumental,* în „Jurnalul literar“, nr. 5 din 29 ianuarie 1939 („Cronica mizantropului“).

activității literare. Faptul că G. Călinescu îi atribuie lui Ioanide domeniul arhitecturii e în acord în același timp cu viziunea sa generală despre artă, viziune, cum știm, clasică. Filozofi ca Hegel sau ca Nietzsche au considerat arhitectura o artă clasică, apolinică în termenul lui Nietzsche, spre deosebire de muzică sau de pictură, care aparțin sferei romanticului, respectiv dionisiacului. Această clasificare, firește, nu trebuie înțeleasă în sens absolut, arhitectura de pildă, ca să ne referim numai la ea, putînd include și romanticul prin stilul gotic. În această perspectivă estetică, chestiunea poate fi adîncită, dar pentru noi este important doar să relevăm spiritul lui G. Călinescu în constantele, particularitățile și fundamentele sale estetice, așa cum îl dezvăluie romanul *Bietul Ioanide* și personajul lui central. Geniul lui Ioanide, aplicat acestei „muzici înghețate", cum numise Schelling arhitectura, artă a masivității materiale îmbinînd frumosul cu utilul (motiv pentru care Schopenhauer și Kant o plasau la capătul de jos al scării artelor), prezintă, evident, particularități față de eroul lui Thomas Mann, căruia domeniul său îi întreține o febrilitate specifică, romantică în esență. Fără a fi lipsit de romantismul inerent geniului și marelui artist, Ioanide își armonizează viziunea și personalitatea domeniului său de manifestare. Clasicitatea acestui domeniu și filozofia sa raționalistă, nelipsită de un fior sceptic lucid, îl fac să privească arta din perspectiva examenului de perenitate, ca vestigiu al trecerii omului prin lume, apropiindu-i deci atribute ale arhitecturii : masivitate, trăinicie și monumentalitate. Noțiunea însăși de eternitate este exprimată în limbajul artei în care se manifestă. „Pentru Ioanide — spune romancierul — etern era echivalent cu geometrică. Chiar temperamental, Ioanide e adecvat domeniului său prin trăsături de afinitate. Detașarea sa olimpiană de contingent nu are numai temeiul devoțiunii artistului mare din orice domeniu al artei. Este și o stare de spirit întreținută de un contact continuu cu această „artă mută", cum numea Hegel arhitectura. „Liniștea — spune Ioanide — se obține cu linii și spații". Ca și creatorul său, romancierul, Ioanide privește umanitatea fenomenologic, sub specia generalului, văzînd în oameni expresii ale tipicului, în acord deci cu

valoarea simbolică a monumentelor și a construcțiilor arhitecturii.

Este prezentă apoi la el o inaderență sensibilă pentru peisajul natural, idiosincrasie pe care o pune sub tutela unui principiu estetic „...Arhitectura — spune el — e în continuă antiteză cu natura". Întreținîndu-se mintal cu cîinele său, ca și savantul Sylvestre Bonard, eroul lui Anatole France[94], Ioanide își descoperă afinități antinaturaliste : „Stolz are comun cu mine dezinteresul pentru natură. Nu se simte bine decît în cadrul artificial". Călătoria campestră a lui Ioanide, împreună cu Botticelli, antreprenorul său, spre a construi casa lui Conțescu, e descrisă de aceea fabulos, în linia „citadinului" Hogaș, care caută natura spre a face „băi de primitivism"[95]. Micul eveniment rural obișnuit, tulburîndu-i habitudini citadine, îi „modifică profund ideea despre idilicul rural". În odaia în care se culcă Ioanide, „la o oră nehotărîtă din noapte fu zguduit de un cutremur profund. O forță fizică se izbea în casa cu drugi și o clătina. Ioanide bănui a fi scroafa, poate vreo vacă. Sentimentul de singurătate cînd pașii tardivi se auzeau pe trotuar îl pierdu aici, mai ales cînd auzi frecvente accente de tuse. Spre ziuă, în crepusculul matinal, percepu o bîzîitură colectivă și insistentă pe deasupra capului său, înspre grindă. Presupuse că vreun păianjen prinsese o gîngănie sau că albine intraseră în casă". Reacția lui Ioanide, în acest mediu, devine un apel la cultură, la universul clasic al artei sale. Mecanica obișnuită a vieții rurale îi apare ca o „indiscreție", ca un atentat la starea de liniște, deoarece singurătatea nu aparține idilicului, vieții campestre, ci spațiului artificial ce poate oferi „sensul izolării". Chiar elementul agreabil din acest mediu, fetele „surprinzător de frumoase", este considerat din perspectiva apolinicului, arhitectural : „Întîia imagine a lui Ioanide cînd văzuse fetele fusese a unui templu grec simplu și sever ca acela sicilian de la Segesta, dominînd pașnic platoul cu fîneață în perspectiva crestelor sclipitoare ale munților. Cu picioarele goale pe treptele lui, sprijinite cu mîinile de co-

[94] Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonard*, Trent-troisieme édition, Paris, 1897.
[95] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 594.

loane, fetele ar fi fost statuare. Un sculptor cioplind simulacrul nud al uneia putea să-l așeze în altar ca pe o divinitate juvenilă".

Ca și în cazul lui Thomas Mann, nici arta romanului lui G. Călinescu nu rămîne în afara unei relații cu domeniul de manifestare a personajului. În definitiv, geometria caracterologică pe care o relevă *Bietul Ioanide*, depășind simpla fișă generală a lui Teofrast sau La Bruyère și convertind densitatea social-istorică a personajului balzacian în slujba liniaturii caracterologice, aspiră în fond spre o veritabilă arhitectonică a naturii morale. Chiar crezul artistic al lui G. Călinescu în favoarea „bronzului clasic" include ideea de materie dură, elementul de lucru al artei arhitecturii.

4.7. NONINTELECTUALITATEA INTELECTUALULUI

Demonstrarea geniului lui Ioanide nu se operează în roman doar prin densitatea sistemului de referire al personajului la artă, la arhitectură sau la un întreg tip de cultură. Numai cu atît, dacă Hagienuș sau Panait Suflețel ar fi fost mai insistent priviți sub aspectul specialității lor, Ioanide ar fi fost aproape de ei, un egotic steril al pasiunii pentru artă. Demonstrația merge de aceea mai adînc, voind să pună în lumină acel *ingenium* pe care anticii îl vedeau ca expresie a demonicului și pe care Kant[96] l-a definit ca fiind talentul „prin care natura dă reguli artei", de fapt forța de a crea original, irațională în sensul ruperii de canoane și de viziuni consacrate.

---

[96] Kant definea genialitatea în funcție de ideile estetice ca o facultate inserată lor. Schopenhauer, la rîndul său, așeza conceptul de geniu în planul artelor ca o însușire a artistului de excepție de a contempla ideile, eternitatea. Faptul că Ioanide, ca geniu, se afirmă într-un domeniu al artei nu înseamnă o aderare a lui G. Călinescu la conceptele lui Kant și Schopenhauer, care restrîngeau genialitatea la această sferă. Mai întîi, am văzut, cei doi filozofi — la care poate fi adăugat Hegel — așezau arhitectura la scara de jos a artelor, deci acolo unde geniul, după teoria lui, nu mai este perfect compatibil. În al doilea rînd, G. Călinescu investește specialitatea personajului cu simbolul general al construcției umane, deci în afara accepției restrictive a filozofilor germani.

Nu încercăm şi nici n-ar fi necesar să dimensionăm valoric valabilitatea tuturor aserţiunilor lui Ioanide legate de arhitectură. În mod evident, Călinescu n-a intenţionat să cuprindă o specialitate a domeniului (ni se pare totuşi că el nici nu devine artificial), ci să fundeze un tărîm de spiritualitate eroului său de maximă intelectualitate. Apare limpede din datele cărţii că inserţiunea de cultură arhitectonică şi chiar situaţiile epice converg spre a evidenţia personalitatea deconcertantă, originalitatea şi forţa spiritualităţii lui Ioanide. În primul rînd, viziunea lui Ioanide — ca să ne permitem o repetare — închide în ea absolutul artei, nostalgia creaţiei durabile, el înţelegîndu-şi existenţa ca pe „un miraj continuu" al acestui creator. În visul său de arhitect-artist, Ioanide percepe, desigur, „ideea gratuitului", pe care i-o reproşa Pomponescu, dar în sens superior, într-un raport al frumosului cu utilul aspirînd la o sublimare, aceea a trăiniciei, a sensului de etern (pe care îl înţelege sub specia geometricului). Conceptual deci, Ioanide se singularizează de cei din jur, de profesionalism, care vedea totul utilitar sau care, dintr-un oportunism neaoşist, era aservit unor clişee tradiţionale. Neliniştea sa creatoare se situează deasupra acestui nivel pragmatic, în relaţie intimă cu idealul său de artă, care, deşi clasic, îi poate apărea totuşi perisabil. Eul său e captat astfel de „două porniri contrare : una de a construi fără nici o preocupare de utilitate, alta de neîncredere în viitor". El are în vedere, aşadar, perspectiva unei filozofii a lumii, raţionalistă şi sceptică totodată, în care se pot face auzite litania zădărniciei din *Eclesiast* sau elegia milenară a eroziunii, lăsată de Li-Tai-Pe.

Tocmai această conştiinţă a eroziunii timpului întreţine sensul superior tragic şi stenic în aceeaşi măsură al idealului său de artă. „Ştiu că ceea ce fac — spune el — e perisabil, dar cel puţin să am iluzia că durează măcar cîteva secole". În această luptă cu timpul prin creaţie trainică, indiciu al spiritualităţii artistului superior, Ioanide se va adapta şi ca om printr-o terapeutică proprie. Nostalgia oraşului în sens major arhitectural, a oraşului radiind în jurul unui nucleu monumental (ca Luvrul pentru Paris, Kremlinul pentru Moscova, Palazzo del Comune pentru Florenţa, Domul pentru Milano), reprezintă

creația-finalitate, opera absolută, aspirînd să-l apropie de marii artiști-arhitecți ai lumii din toate timpurile. Dincolo de acest proiect, convențional firește, în sensul simbolului înalt care caută să-i definească spița, geniul ioanidian se arată șocant într-un plan mai mediat. Unul dintre aceste prilejuri e oferit de considerarea arhitecturii în spațiul geografic și în tradiția românească. Adunate din paginile cărții pe unde au fost împrăștiate, reflecțiile lui pe această temă pot alcătui un eseu, paradoxal în bună măsură, dar de fină intelectualitate.

Privită din perspectiva artei monumentale, arhitectura noastră rural-bisericească îi apare parcă adaptată, cum ar spune Lucian Blaga, unui „spațiu mioritic" și, evident, istoriei noastre dramatice. De pildă, biserica pe care o contemplă la țară i se pare „așa de mică, încît o poți duce în căruță. Civilizația noastră — conchide el — e făcută pentru a fi purtată oricînd pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră peste piatră și a întemeia ceva solid". Neliniștit de atotputernicia naturii și a spațiului în mediul rural, el admite totuși compatibilitatea, de efect estetic, a construcțiilor rurale cu ambianța naturală. O casă „din drugi de lemn, însă acoperită cu tencuială și văruită", cu acoperișul de „olane", „i se păru încîntătoare de la distanță, așa îndreptată către un infinit de iarbă și spre crestele munților". Arhitectura citadină și gusturile care o prezidează îi apar însă contestabile sub raport estetic, niște împrumuturi inaderente la spațiul românesc, ultragioase și vulgare. „Burghezii — spune el — uzează acum *calcio vecchio*, care e o insultă adusă ochiului, o lepră cu pretenții... Se mînjesc cu el sălile de restaurant sau cocioabele în ruină. În România n-avem meșteri florentini, nici spații murale somptuoase, expuse soarelui arzător. Rezultatul e trivial. Climatul nostru reclamă var, pe un zid zdravăn, gros, fără fisură". Evident, în perspectiva arhitecturii contemporane moderne, în care esteticul e adaptat funcțional și în care prefabricatele și materialele noi de construcție pot determina uniformități, dar și performanțe de mare originalitate, unele sau multe dintre reflecțiile lui Ioanide devin mai mult sau mai puțin profetice. Intenția lui G. Călinescu este de a sugera prin ele, în acest limbaj al paradoxului (caracteristic lui Ioanide și care totodată

e un indiciu de neconformism), efervescența singulară a personajului. Subtextul oricărei idei ioanidiene rămîne de fapt năzuința, exprimată original, spre arta autentică, spre arta majoră.

G. Călinescu încearcă prin Ioanide un fel de raționare a genialității, punînd-o, am zice, pozitivist, fără a-i ignora romantismul funcțional. Detașarea lui Ioanide din contingent, eforturile sale de rezistență față de timp, autodisciplina severă, deconcertantă, superior monomanică, toate acestea semnifică nu atît inadaptarea la lume, cît mai ales voința și vocația adaptării prin operă a artistului superior. Geniul înseamnă forță și nonconformism și, în ciuda stavilelor inerente, el atinge împlinirea. Sensul acesta definitoriu al genialității apare deslușit în *Bietul Ioanide*. Biserica construită de Ioanide, pe care împrejurările și istoria l-au împiedicat s-o finiseze, reprezintă totuși o operă conceptual împlinită. „E ca și gata — îi spune arhitectul lui Gulimănescu. — Altă generație o poate sfîrși". Evident, Călinescu nu exclude determinantul social-istoric, care de fapt determină și drama personajului său prin individualism și abstragere, atingîndu-l ireparabil în destinul său uman, personajul putînd să se raporteze el însuși la mitul tragic al meșterului Manole. Tocmai din această considerare a timpului social-istoric al personajului devine mai expresivă aspirația sa demiurgică de a impune timpul existenței ca timp integral al creației. Autodisciplina severă a personajului în favoarea actului creator, caracteristică artistului genial, are totodată, cum s-a mai observat în critica noastră, ceva din titanismul și din dăruirea vitalistă a artistului din Renaștere. Acest paralelism e intenționat de Călinescu și prin modul de a fi al ambianței sociale față de personaj. Evident, în secolul al XX-lea nu mai pot fi reeditate major și grav toate datele existenței artistului în Renaștere. În fond, Ioanide știe să-și realizeze un fel de independență materială, desigur printr-un relativ compromis cu sine, printr-o cvasiservitute față de gustul și de comanda socială, printr-o adaptare ce-i ajută să rămînă el însuși. În planul înțelegerii artistului de către lume, G. Călinescu reface, într-o manieră de satiră burlescă, întreaga obtuzitate și mărginire de care se lovea artistul evului mediu. Împotriva bisericii lui Ioanide se vor alia

oficialitatea, clerul, statul-major al armatei chiar, cercurile de specialiști și opinia publică, arhitectul rămînînd în plan valoric singur cu propria sa operă. Înfățișate cu un umor acid, aceste momente pot sugera, totuși, ridicolul neînțelegerii operei și artistului de mare originalitate, proiectînd creatorul într-un timp al său, deosebit de cel al contemporanilor.

Totuși, detașarea lui Ioanide, solitudinea sa și absolutizarea ideației lui artistice îi atrag inerent un fel de viziune rece, profesională am zice, asupra lumii. Umanitatea devine pentru el obiect de cunoaștere fenomenologică, familia o realitate convenită, neangajantă, iar erotica un pur divertisment estetic. Călinescu se vede silit de aceea să apese, în fizionomia eroului, pe trăsături compensatoare, ca onestitatea și probitatea, detașarea senină de bani și de situații într-o lume a interesului material. Criza aceasta superioară a individualismului nu devine însă pînă la urmă fatală artistului. Arhitectul va ajunge la înțelegerea unui raport necesar cu istoria și cu societatea. Idealul său artistic va urma în *Scrinul negru,* într-o altă etapă a istoriei, profund schimbată, o adecvare socială, chiar dacă creatorul său nu-l va putea investi acum, literar, cu o ilustrare la fel de înaltă.

*

Ioanide reprezintă în roman elementul de vîrf, antipodic, în înțelegerea conceptului de intelectualitate. În genere, în critica noastră, Pomponescu i-a fost asociat lui Ioanide, observîndu-se preferința călinesciană pentru cupluri caracterologice contrastante. Desigur, în datele romanului faptele se confirmă, dar se poate vorbi în ansamblul lor de acest înalt termen de raport pe care-l reprezintă intelectualitatea lui Ioanide față de toți intelectualii din roman. Panait Sufletel, Bonifaciu Hagienuș, Pomponescu, Gonzalv Ionescu, Conțescu și alții devin demonstrații clinice ale degradării conceptului de intelectualitate pînă la pierderea atributelor lui esențiale. Tot ceea ce Ioanide are ca intelectual în gradul cel mai înalt — conștiință, voință de realizare și ideal specific — devin, la ceilalți absențe adînci, dezvăluitoare. Nonintelectualitatea acestora constituie pentru Călinescu nu numai

o temă pe care o cultivă laborios și penetrant, dar și un obiectiv al ironiei sale necruțătoare. Sub raza de contrast a personalității lui Ioanide, fenomenul apare mărit și descris sub multiple fațete. Nicăieri, poate, în literatura noastră, ca să repetăm ceea ce am mai spus, n-au răsunat accente mai sever satirice cu privire la capitularea intelectuală și la abolirea sensului activ, creator al condiției intelectuale. Neafirmarea acesteia, sterilitatea și ratarea sînt urmărite cu o minuție a diferențierii, Călinescu lăsîndu-ne să reflectăm că incapacitatea intelectuală e pluriformă și cu aparențe înșelătoare, dar, în esență rămîne aceeași. Din perspectiva ioanidiană și în înțelegerea călinesciană exigentă a conceptului de intelectualitate, distingem mai întîi în roman satira profesionalismului intelectual, evident a profesionalismului necreator, trăind din munca clasicizată a altora. Prin Conțescu, Dan Bogdan, Gonzalv Ionescu chiar, Călinescu are în vedere profesionalismul steril care aspiră la cantitate și nu la funcționalitate creatoare în domeniul respectiv. Conțescu și Dan Bogdan exprimă o sete de cunoaștere oarbă, cumulativă, un consum de muncă impresionant, din care lipsește însă cu desăvîrșire tocmai ceea ce exprimă intelectualitatea : ideea, creativitatea, sensul și contribuția originală. Un suflu de ironie rece, înaltă, ioanidiană irumpe din osmoza paradoxală, pe care o reprezintă fiecare personaj, dintre *voință* și *capacitate* intelectuală, dintre *posibilitate* și *afirmare*. Geometria morală caracterologică e întregită la eroii intelectuali ai lui G. Călinescu de geometria definirii lor intelectuale, multiformă și spectaculoasă. Fiecare ins reprezintă astfel un regim aparte, o modalitate a nonintelectualității și a abolirii conștiinței intelectuale. Personaje aflate sub semnul *posibilității* intelectuale, cum sînt orientalistul Hagienuș, clasicistul Panait Sufleței sau chiar Pomponescu, recomandați intelectualicește, exprimă o vădită separație de orice conștiință intelectuală. Ei implică laolaltă sensul maladiv al cărturarului egoist, atitudinea barbară față de cultură. Hagienuș, de pildă, practică cultura cu un ritual ferit, hoțește, la care martorii sînt excluși. Funcționalitatea socială, umanismul, etica și democratismul superior al culturii sînt pentru astfel de oameni lucruri pe care le-au uitat demult sau pe care nu le-au înțeles niciodată.

Un dezinteres organic față de orice voință de a se manifesta intelectual îl exprimă și faptul că Sufletel își împănează vocabularul cu expresii de clasicitate de o pură deformație exterioară. Nu cultura îi solicită pe ei și le cheamă energia și disponibilitatea, ci ei o solicită egotic, în taină și cu un ritual personal. Ea nu le oferă punți în afară, spre lume și societate, deși pot să-și justifice prin ea mobiluri și situații avantajoase.

În altă ordine de idei, ne-am feri totuși să-i socotim pe acești intelectuali ca pe niște parveniți, deși mulți comentatori, printre care și noi, i-au considerat ca atare. Ni se pare că această judecată are la bază tradiția temei în romanul lui G. Călinescu (vezi *Enigma Otiliei*) și, pe de altă parte, date și împrejurări din *Bietul Ioanide*, care par la prima vedere s-o justifice. La drept vorbind, parvenitismul acestor intelectuali înseamnă mai mult o condiție a lor specifică, în care intelectualitatea s-a pulverizat și s-a convertit în ratare cu compensații (Hagienuș, Panait Sufletel și Pomponescu într-o oarecare măsură) sau în neputință inconștientă de sine, dar încurajată social și deci ambițioasă (Conțescu, Dan Bogdan și Gonzalv Ionescu). Obiectivele parvenitismului lor (dacă-l considerăm ca atare) sînt derizorii și lipsite de ambiții dacă le raportăm la situația lor. Un Stănică Rațiu, arivist autentic, vrea să dea lovitura care „să-l facă om", deci radicală, esențială, forțînd condiția lui firească. Julien Sorel manifestă o ambiție răzbunătoare care-l aduce nesperat în medii sociale de vîrf spre care condiția sa umilă îl refuza. Dar un Gonzalv Ionescu, exprimînd, după cum s-a spus, „voința monomanică" însăși, vrea pur și simplu o catedră universitară, la care avea dreptul de vreme ce un Dan Bogdan, Conțescu și alții, cu nimic superiori lui, o dețineau. Panait Sufletel, mînat de instinctul său conservativ și de gustul traiului civilizat (el provenind de la țară), vizează pentru soția sa un post de directoare de orfelinat. Hagienuș, la rîndul său, urmărește expediente materiale care să-i asigure independență în familie și liniștea degustării pasiunii lui de orientalist și de anticar. Parvenitismul acestor intelectuali ar trebui, poate, corectat în sensul condiției lor de intelectuali ratați sau de falși intelectuali, trăind fără să resimtă tragicul acestei situații și încercînd să facă profitabile, la nivelul mentalității lor,

profesionalismul, viața universitară și oficialitatea culturală în condiții social-istorice specifice.

Cu ei problematica intelectuală a romanului călinescian e coborîtă în zone de subsol sau periferice, acolo de unde silueta lui Ioanide se proiectează înaltă și singulară, contemplînd istoria și timpul, idealul și nonidealul, condiția umană și vestigiile de civilizație și de artă ale veacurilor apuse.

5. „SCRINUL NEGRU", SAU MOARTEA FĂRĂ GLORIE A UNEI CLASE

5.1. MEANDRELE RECEPTĂRII CRITICE

Ultimul roman al lui G. Călinescu, *Scrinul negru,* amintește în ceea ce privește felul în care a fost întîmpinat la apariție, entuziasmul stîrnit la vremea lui de cel de al doilea — *Enigma Otiliei.* Cel mai „balzacian" roman călinescian, cum era salutat aproape unanim al doilea roman, venea după un debut de romancier cu *Cartea nunții,* socotit de Călinescu un „exercițiu", iar de unii critici aproape un insucces. *Scrinul negru,* la rîndul său, venea după un roman contestat și asupra căruia stăruia o tăcere din ce în ce mai nedorită. Tonul apologetic cu care e întîmpinat romanul dezvăluie, ni se pare, de aceea, și un impuls autocritic firesc, pe de o parte, iar pe de altă parte, influența încă a spiritului dogmatic de care unii critici literari nu se dezbăraseră întru totul. De aceea, dacă critici experimentați, ca Perpessicius, T. Vianu și Ș. Cioculescu și Ov. Papadima, nu iau parte la dezbaterea romanului, în schimb romanul este discutat de critici în genere tineri, neexersați încă pe deplin în emiterea unor judecăți de valoare mai perene. Este explicabil de ce, pe lîngă entuziasmul generos cu care e întîmpinat romanul, se formulează și reproșuri sau rezerve, care însă nu exprimau adecvat, ca în cazul celuilalt roman, realitatea operei. Treptat însă ecoul romanului în conștiința critică devine mai apropiat de valoarea acestuia, iar astăzi valoric vorbind, nici un critic nu va pune *Scrinul negru* înaintea romanului *Bietul Ioanide.*

Fără îndoială, în legătură cu geneza romanului trebuie să admitem ideea unei intenții a autorului de a realiza o urmare a *Bietului Ioanide*, de a pune umanitatea din acest roman în condiții istorice noi. Lucru pe care îl realizează romanul, pe de o parte proiectînd în prim plan o clasă socială, aristocrația, surprinsă și în *Bietul Ioanide*, dar acum în agonia ei istorică, iar pe de altă parte readucînd și intelectualitatea în noile condiții și, evident, personajul central, arhitectul Ioanide, și în plus clasa socială determinantă în epocă, muncitorimea. Aceasta nu înseamnă însă că *Scrinul negru* nu este un roman independent, o operă distinctă, cu organizare epică, mesaj și caracteristici artistice proprii.

Este mai mult decît probabil că G. Călinescu a început redactarea romanului încă din vremea cînd *Bietul Ioanide* își aștepta la editură publicarea. Afirmația noastră pare evidentă nu numai prin aceea că unul dintre recenzenții romanului *Bietul Ioanide*, Silvian Iosifescu, nota în cronica sa la acest roman, poate în cunoștință de cauză, că „cititorul așteaptă volumul care va înfățișa viața nouă a lui Ioanide", ci mai ales prin faptul că G. Călinescu publică în 1956 părți din roman[97]. Se poate presupune că încă la acea dată romanul era terminat sau aproape terminat, de vreme ce autorul lui publică în întregime sau părți din capitolele I, II și III, după care inserează extrase din capitolele XIV, XVIII, XX și XXIV. Fragmentele însumează circa 130 de pagini de revistă. Un indiciu grăitor este faptul că textul publicat de revistă nu va suferi modificări în roman, care va apărea în 1960[98].

Cea dintîi cronică asupra romanului apare în „Contemporanul", revistă căreia G. Călinescu îi adăuga un spor de prestigiu prin rubrica „Cronica optimistului". Semnată de directorul revistei, G. Ivașcu, cronica are în primul rînd meritul de a fi rupt tăcerea apăsătoare, instaurată odată cu publicarea *Bietului Ioanide*, asupra creației epice a lui G. Călinescu și de a fi întîmpinat noul roman cu solicitudinea cuvenită. Tonul și termenii folo-

---

[97] G. Călinescu, *Scrinul negru*, în „Viața românească", IX (1956), nr. 11 (noiembrie) și nr. 12 (decembrie).
[98] Idem, *Scrinul negru*, București, E.S.P.L.A., 1960.

siți de recenzent au căldura unei intenții de punere în drepturile cuvenite a manifestării lui G. Călinescu pe plan epic : „Orientarea ideologică a *Scrinului negru*, realitatea vastă pe care o oglindește, volumul de probleme pe care-l înfățișează, poziția substanțial critică, de ură și dezgust, față de reprezentanții fostelor clase exploatatoare, de dispreț funciar față de cameleonismul acelei părți din vechea intelectualitate infectată cronic de ideologia acestor clase, poziția, pe de altă parte, de caldă simpatie și admirație, în esența ei de încredere nezdruncinată față de noua orînduire, de partid, înaltul nivel artistic, nu o dată excepțional, toate aceste însușiri, incontestabile, constituie tot atîtea temeiuri de satisfacție pentru cei care au astăzi cartea lui G. Călinescu sub ochii lor"[99]. Critică de conținut, atentă mai ales la mesajul ideologic al operei, cronica lasă nedezvelită însă realitatea estetică a cărții, autorul său exprimîndu-se prudent asupra calității artistice a romanului sau în termeni extrem de laconici : „Criticul — arată G. Ivașcu — va găsi, desigur, și piloni de o conformație încă nedesăvîrșită sau florilegii dincolo de o incontestabilă necesitate artistică". Este de fapt consemnarea unui eveniment de cultură produs prin apariția cărții, un elogiu al personalității lui G. Călinescu și mai puțin o cronică critică a romanului.

Atitudine favorabilă *Scrinului negru* au și cronicarii următori, care, salutînd reapariția lui G. Călinescu în planul epicii românești contemporane, privesc noul său roman ca pe o izbîndă prestigioasă. Pentru D. Micu, cartea este „o replică la *Bietul Ioanide*, o negare a filozofiei practice profesate de arhitect. Imaginii artistului izolat, închis în turnul de fildeș, validată artistic în romanul analizat, noul roman îi opune chipul artistului ce, aderînd la socialism, participă cu elan la activitatea constructivă, desfășurată de întregul popor sub conducerea detașamentului de avangardă al clasei muncitoare"[100]. Evident, sînt aici unele propoziții juste, dar autorul lor sacrifică înțelegerea a ceea ce este de fapt Ioanide în romanul

[99] G. Ivașcu, *G. Călinescu : Scrinul negru*, în „Contemporanul", 1960, nr. 27 (1 iulie).

[100] D. Micu, *G. Călinescu : Scrinul negru*, în „Viața românească", XIII (1960), nr. 8 (august).

anterior, în orice caz un ins dincolo de ceea ce se înțelege obișnuit, cum am arătat, prin izolarea în turnul de fildeș. În acest sens, a vedea *Scrinul negru* numai ca o „replică" a *Bietului Ioanide* ni se pare nu numai o simplificare, dar și o apreciere improprie, de vreme ce, ca artist, Ioanide se arată consecvent față de idealul său, metamorfoza personajului săvîrșindu-se în plan ideologic și uman. Articolele semnate de Radu Popescu în „Contemporanul" sînt expresia unui entuziasm-limită față de roman, autorul lor considerînd cartea, „În ciuda unor inegalități, a unor limite incontestabile..., o operă de valoare excepțională, de interes multiplu și inepuizabil, mîndrie a literaturii noastre noi, minune (sic!)"[101].

Revistele de provincie sînt primele care dau tonul unor rezerve critice, din păcate cu referire la aspecte parțiale ale romanului. *Scrinul negru* e apreciat ca un roman „masiv și inegal"[102], ceea ce nu este inexact ; Ioanide e considerat un personaj neunitar realizat artistic[103], ceea ce iarăși nu e lipsit de temei. Revistele clujene sînt și mai ferme în exprimarea rezervelor, meritele romanului fiind pentru ele parțiale față de neajunsurile lui. În vreme ce cronicile apărute în „Contemporanul" și „Viața românească" vorbeau de transformări „revoluționare" suferite de Ioanide, „Steaua" e mai circumspectă, arătînd că eroul abia pășise „pe calea cea bună"[104]. Reproșul adus autorului romanului era acela de a nu fi realizat o corespondență viabilă între eroi și societate. „Scriind romanul noului Ioanide — arată recenzentul de la „Steaua" —, autorul nu a reușit să-și ilustreze, în suficientă măsură, tezele..., eroii amintiți oferindu-ne mai curînd «soluțiile teoretice» ale problemelor de viață abordate, decît modul artisticește concret în care «reacționea-

---

[101] Radu Popescu, *Scrinul negru*, în „Contemporanul", 1960, nr. 37 (9 septembrie), nr. 38 (16 septembrie), nr. 39 (23 septembrie).

[102] L. Gavriliu, *G. Călinescu : Scrinul negru*, în „Scrisul bănățean", XI (1960), nr. 9 (septembrie).

[103] N. Barbu, *Un om compus din mai mulți oameni. G. Călinescu : Scrinul negru*, în „Iașul literar", XI (1960), nr. 9 (septembrie).

[104] L. Baconsky, *Scrinul negru. Amurgul unor „naufragiați"*, în „Steaua", XI (1960), nr. 9 (septembrie).

ză practic, oamenii muncii în diversitatea lor»"[105]. Și alți recenzenți nu vor contesta corpul de idei filozofice ale romanului, ideologia pe care o dezvăluie, ci se vor arăta nemulțumiți de transcrierea lor artistică, de deficiențele aflate în prezentarea omului nou, a muncitorului[106]. Este același reproș adus romanului, desigur justificat de realitatea lui, dar, din nefericire, neîncadrat într-o înțelegere obiectivă și completă a operei lui G. Călinescu.

Mai aproape de realitatea de ansamblu a romanului sînt E. Simion și M. Novicov, care încearcă să valideze opera prin ceea ce-i este intim și, în același timp, dominant. Pentru E. Simion, *Scrinul negru* este o fericită întregire a viziunilor autorului din *Bietul Ioanide*. „Romanul — scrie el — reia pictura socială din *Bietul Ioanide*, urmărind în epoca noastră destinele principalilor protagoniști, execută totodată retrospecții ce dau altă perspectivă fenomenelor. În anumite aspecte, *Scrinul negru* completează dimensiunile primului roman, prozatorul aruncă fascicule de lumină acolo unde mai înainte contururile lucrurilor erau ascunse în penumbră, iar sensul intim al lucrurilor nu fusese perceput în adevărata lui cauzalitate. Pictura devine în acest caz mai clară, cercetarea se lărgește, romanul tinzînd și reușind să fie ceea ce criticul totdeauna a susținut, adică o veritabilă operă de cunoaștere"[107]. La rîndul său, M. Novicov sesizează una dintre intențiile și, în același timp, valorile romanului, în fond un aspect care dezvăluie un realism fundamental. „G. Călinescu — arată el — pare să fi surprins agonia aristocrației într-un moment în care ea *încă* mai este capabilă de gesturi tragice, însă rezultatele lor sînt deja

---

[105] Cuvintele puse în ghilimele de recenzent sînt extrase din articolul lui G. Călinescu, *Naturalism*, publicat în „Contemporanul", 1956, nr. 23 (8 iunie).

[106] Al. Căprariu, *Cutia Pandorei și umanismul lui Ioanide*, în „Tribuna", IV (1960), nr. 39 (29 septembrie) ; nr. 40 (6 octombrie).

[107] E. Simion, *Despre tipologia „Scrinului negru"*, în „Gazeta literară", VII (1960), nr. 46 (10 noiembrie). Idem, mai nuanțat și cu o remarcabilă și fină receptare estetică în *Scriitori români de azi*, I (ed. a II-a revizuită și completată), Cartea românească, 1978.

iremediabil comice"[108]. Este o intuiţie esenţială, definind însuşi conţinutul şi factura noului roman, reluată apoi şi de alţi critici ca un adevăr elementar.

Ca şi *Bietul Ioanide, Scrinul negru* înregistrează deci un destin de receptare complicat şi dramatic, chiar dacă acesta se desfăşoară pe linia unui apologetism în fond la fel de vitreg ca refuzul frontal de recunoaştere a valorii. Treptat însă romanul se deschide unei înţelegeri adecvate, el fiind receptat prin valoarea sa autentică : pictura aristocraţiei într-un moment final al existenţei ei ca clasă socială. G. Călinescu rămîne astfel în planul prozei româneşti unul dintre virtuoşii temei aristocraţiei, într-o linie care, plecînd de la Nicolae Filimon şi Duiliu Zamfirescu, continuă între cele două războaie mondiale cu Matei Caragiale şi Gib I. Mihăescu. Critici ca Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, S. Damian şi alţii devin atenţi şi la structura şi tehnica romanului, la calităţile lui artistice propriu-zise. Romanul este acreditat şi ca un experiment valoros şi modern prin tehnica complexă şi subtilă în care e scris. Cu toate „limitele" şi unele insuficienţe în zugrăvirea întregii umanităţi conţinute, *Scrinul negru* rămîne totuşi o piesă de valoare a epicii lui G. Călinescu şi a întregii proze româneşti.

5.2. IMAGINEA CARICATURALĂ A ARISTOCRAŢIEI

Prin *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*, G. Călinescu se impune ca unul dintre romancierii noştri cu cea mai mare profunzime în zugrăvirea lumii aristocraţiei. Aristocraţia, în accepţia largă a cuvîntului de clasă conducătoare care deţine puterea în stat şi exploatează alte clase sociale, a constituit întotdeauna o seducţie pentru literatură, un fel de temă permanentă a acesteia. Ea a putut, în ciuda distanţării în spaţiu şi în timp a scriitorilor, să capteze şi o atitudine din partea lor, dacă nu armonios favorabilă, în orice caz nu una potrivnică. Homer, Eschil, Horaţiu, Chrestien de Troyes ori Wolfram von Eschenbach, Grigore Ureche sau Miron Costin se apropie în atitudinea faţă de lumea pe care o descriu, în pofida a tot

[108] M. Novicov, *G. Călinescu : Scrinul negru,* în „Luceafărul", III (1960), nr. 20 (15 octombrie).

ceea ce-i separă. Exponenți înșiși ai clasei conducătoare, ei vor vorbi favorabil despre ea, iar cînd îi descoperă viciile, n-o fac cu intenția de a-i surpa ființa. Această atitudine are ca suport ideea potrivit căreia clasa conducătoare e eternă, chiar dacă nu întotdeauna infailibilă, după cum eterne sînt și instituțiile de care se servește. Va trebui să apară în secolul trecut un Balzac, care să vadă mai adînc lucrurile, să surprindă mai realist, în ciuda înclinațiilor lui sentimentale, situația aristocrației în procesul ei istoric evolutiv, pierderea iluziilor și trecerea ei într-un plan social și politic secund. Dar, ca și mai tîrziu Giuseppe Tomasi di Lampedusa, poetul crepusculului nobiliar, Balzac concede durată clasei, chiar dacă aceasta are loc prin compromis, prin adaptarea la noile realități, favorabile esențial altei clase conducătoare, burghezia.

G. Călinescu devine însă spectatorul și cronicarul morții și pulverizării aristocrației, ca efect inevitabil al mersului istoriei, al apariției unei lumi noi, în care ea nu-și mai are locul și în care compromisul nu mai e posibil. În *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru*, el surprinde aristocrația sub aspectul ei de destin istoric încheiat, perimat. Și dacă tonul virulent și satira care-și fac loc în cele două romane sînt adiacente temperamentului și viziunii sale clasice, ele sînt și efecte firești ale contemplației înalte a istoriei, care, cum arată Marx, se desparte rîzînd de ceea ce e perimat. Dealtfel, de la un roman la altul, între cele două se constată o înverșunare în tonul romancierului, satira antiaristocrată fiind în *Scrinul negru* mai violentă, devenind șarjă și caricatură. La prima vedere ar putea surprinde această „cruzime“ față de o clasă prăbușită, chiar dacă cu iluzii ; în realitate, caricatura devine în *Scrinul negru* modul potrivit de zugrăvire a clasei în timpul istoric pe care-l străbate. Rîsul, ironia și satira sînt efecte firești ale atitudinii, ale modului de existență și de comportare al clasei în acest moment ; „aristocratismul“, în noile date ale istoriei, cu cît se încăpățînează să supraviețuiască în noile realități, fie și ca spirit, cu atît devine mai ridicol și mai grotesc.

Faptul acesta, ca și modalitatea în care G. Călinescu zugrăvește în romanele sale aristocrația, poate fi mai bine înțeles în lumina concepției autorului despre aristocrație, exprimată de repetate ori în *Istoria literaturii ro-*

mâne...". Apare limpede că romancierul Călinescu se arată fidel concepției istoricului și criticului literar. Pentru G. Călinescu, aristocrația, pe care nu o confundă cu noblețea, este clasa cea mai ermetică, prin spirit de castă și prin orgoliu incoercibil. „Nu există aristocrați — afirmă el —, există aristocrație"[109]. Conform acestei concepții despre aristocrație, Duiliu Zamfirescu apare față de Gib I. Mihăescu, autorul *Donei Alba*, naiv în zugrăvirea lumii aristocrate. El, susține G. Călinescu, „își făcuse despre boierime o idee cu totul superficială", de vreme ce boierii săi „puteau admite căsătoria simbolică cu o țărancă ardeleancă". Evident, eroii lui aparțin unei epoci în care existau „boieri încă puternici politicește și patrioți". Față de el, Gib I. Mihăescu apare mai pătrunzător și mai adînc : „Aristocrații lui Gib I. Mihăescu sînt mai subtili, mai aproape de realitate. Ei sînt fără putere în societate, uneori săraci, mai adesea detracați și abjecți, dar *au noțiunea puternică a valorii lor* (subl. ns.). În fața unui aristocrat în stare de ebrietate, eroul de origine umilă simte că talentul, averea, puterea nu vor fi niciodată în stare să modifice mentalitatea castei, mîndră de simpla ei existență, și că în ebrietate însăși aristocratul păstrează sentimentul valorii lui". Valabilitatea intuiției lui Gib I. Mihăescu o exprimă, după părerea lui G. Călinescu, tocmai această subliniere a impermeabilității aristocrate, a spiritului de castă rezistent și ermetic. Autorul *Donei Alba* pare a fi înțeles că „o clasă se apără nu prin meritul indivizilor săi (merit care e anarhic, indecent), ci prin ireductibilitate, prin închiderea porților". Firește, cel puțin cu privire la aristocrație, aserțiunea se susține și G. Călinescu e de părere că „Gib I. Mihăescu a făcut o operă (*Dona Alba* — n. ns.), măcar sociologicește, adîncă"[110].

O altă idee teoretică a lui G. Călinescu în legătură cu aristocratismul este că acesta se constituie, de fapt, nu în regim feudal, unde „boieria ca și noblețea occidentală era mai mult funcțională", orice funcție săltînd individul „automat în clasa de sus", ci după consumarea acestui regim. „Aristocratismul — spune G. Călinescu —

[109] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 680.
[110] *Ibidem*, p. 680 (subl. ns.).

(care nu e totuna cu noblețea) apare ca o răzbunare de clasă după încetarea regimului feudal. Acum o sută de ani Gh. Eminovici putea deveni boier, fiindcă era un Domn care să-i confere titlul, azi burghezului îi este răpită pentru totdeauna această vanitate. Aristocrația română se constituie tocmai în zilele noastre și numeroasele genealogii, studii de arhivistică familială, arată că indivizii care pot produce documente tind să se constituie în castă și să reziste colectiv inițiativei individului și, lucru de reținut, depășind cadrul național"[111]. Sînt cîteva coordonate teoretice în legătură cu aristocrația, pe care G. Călinescu le va urma cu fidelitate, și care explică în mare parte caracterul eminamente satiric al descrierii lumii aristocrate în romanele sale.

Constituit tîrziu și fără o tradiție nobiliară mai îndelungată, aristocratismul românesc, și nu numai el, se arată de la început ridicol și perimat. Cu atît mai mult în perioada înfățișată în *Scrinul negru*, cînd o nouă ordine socială, cea socialistă, îl excludea definitiv. Fără îndoială, acest caracter flagrant perimat al aristocratismului românesc, contrastul dintre formele acestuia de manifestare, păstrate încă cu obstinație, și noile realități sociale, spiritul de castă într-o epocă cînd nimic nu-l mai poate întreține, toate acestea suscită firesc ironia romancierului G. Călinescu. Desigur, declinul aristocrației a putut capta, în romanul românesc și în cel universal, tragicul și liricul, accentul de participare și de compasiune. *Il Gattopardo* al lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, acest „poem fastuos al declinului nobiliar"[112], ar putea fi un prestigios exemplu. Să nu ne înșelăm însă. Lirismul romanului e datorat capacității de evocare atît a atmosferei, a modului de viață nobiliar, cît și melancoliei mai adînci a romancierului, care-și elogiază filozofic propria sa perimare socială și umană. În realitate, dintr-o înaltă considerare a istoriei și a vieții, autorul ajunge inevitabil la înțelegere, la acceptare, la recunoașterea legitimității istorice a disoluției clasei sale, la ironie. Lampedusa, arată Șerban Cioculescu, „urmașul uneia dintre cele mai

[111] *Ibidem*, p. 680.
[112] E. Baconsky, prefață la *Ghepardul* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, București, E.L.U., 1964.

strălucite familii din aristocrația insulară, a găsit acel ton de superioritate al ironiei față de propria sa clasă în, declin, incisivitatea analitică a observatorului științific dezinteresat, de la o înălțime parcă de observator astronomic... El nu plînge pe ruinele clasei sale, povestindu-i prăbușirea în decurs de jumătate de veac și de două generații, ba chiar temperează cu surîsul ironiei melancolia imanentă oricărui sfîrșit, inclusiv acela al unei tagme nevrednice de compătimire..."[113]. Dacă *Ghepardul* lui Lampedusa, prin structura sa poematică, a putut fi apropiat de către unii comentatori de *Craii de Curtea Veche* a lui Matei Caragiale, apropierea nu se justifică însă și prin atitudinea celor doi romancieri față de lumea descrisă de ei. Lampedusa, nobilul de veche spiță siciliană, se poate detașa, prin superioară luciditate, de spiritul tagmei sale, în vreme ce Matei Caragiale, ale cărui fumuri nobiliare le lua în rîs ilustrul său tată, rămîne captivul fascinației aristocrate. Satira acestuia, ocolind cu grijă nimbul eroilor aristocrați[114], vizează, în schimb, tot ceea ce le e exterior, într-o șarjă a insolitului și a grotescului de rar efect artistic. Monomania nobiliară, lumina tragică și imnică în același timp în care e învăluit în roman apusul „crailor", privite în istoria romanului românesc, apar ca

[113] Șerban Cioculescu, *Crepusculul aristocrației în roman*, în *Varietăți critice*, București, E.P.L., 1966, p. 393.

[114] În cartea sa intitulată *Bunul-simț ca paradox (Snobism etc.)*, Al. Paleologu, apără astfel pe autorul *Crailor de Curtea Veche* de snobismul pe care i-l atribuie, poate cam pripit, unii comentatori : „...Matei Caragiale nu cred să fi fost totuși un snob. Bovarismul și mitomania lui nobiliară nu-și căutau de loc omologarea mondenă. Avea prea mult orgoliu ca să fie vanitos". Și mai departe : „Mania și mitomania lui heraldică și nobiliară reprezintă un fenomen nu prea rar printre scriitori. Rivarol arbora fără jenă un fals titlu de conte care nu convingea pe nimeni, dar care i se tolera. Balzac și-a remaniat numele părintesc, inventîndu-și și o genealogie cu strămoși iluștri tocmai în vremea merovingienilor. Nietzsche pretindea că se trage din nu știu ce baroni balți, lituani sau leși. Gerard de Labrunie și-a înlocuit acest modest nume cu splendidul «de Nerval»... Isidore Ducasse s-a făcut «conte de Lautréamont» (acesta e limpede că nu pretindea nici o recunoaștere, cu un nume așa de insolit și străin de repertoriul numelor feudale)... E aici în fond acel «patos al distanței» de care vorbea Nietzsche și mai e și un mod de a trăi în planul imaginarului. Toate acestea nu au nimic comun cu snobismul".

un reflex al pledoariei din ciclul Comăneştenilor pentru virtuţile clasei boiereşti de sînge. Subiectivismul lui Matei Caragiale e mai marcat, dată fiind epoca în care scrie şi care îl edificase mai bine asupra a ceea ce se putea înţelege prin virtuţile clasei ; dealtfel, el nici nu atribuie „crailor“ virtuţi în accepţia lui Duiliu Zamfirescu, aceştia explorînd şi practicînd viciul cu aceeaşi fervoare ca Pirgu, dar fără a se întina. Admiraţia romancierului e captată de un fel de valoare în sine convenită a eroilor săi, de trecutul nobiliar al spiţei din care se trag şi de morga lor aristocrată. *Craii de Curtea Veche* devine astfel un poem al visului, al imaginarului, al gratuitului, şi din acest punct de vedere el poate aminti *Rusoaica* lui Gib I. Mihăescu.

Viziunea satirică călinesciană nu este numai un efect al observaţiei realiste sau al unei dispoziţii temperamental clasice, ci şi al unei idiosincrasii speciale, am zice literare. Aceasta aduce în roman un spor de incisivitate, de caricatură şi de şarjă, de care eroii nearistocraţi sînt scutiţi într-o oarecare măsură. Romancier satiric, G. Călinescu se orientează în acelaşi timp, conform unor repere teoretice, spre zone umane şi sociale pretabile manierei sale de a scrie. Am constatat predilecţia, dealtfel mărturisită, pentru insul viguros social sau marcat puternic sub aspect moral, devenit performeur al categoriei morale respective. Mecanica morală atrage cu precădere atenţia romancierului, decis să-i extragă cu minuţie şi voluptate toate aspectele şi consecinţele. Dar G. Călinescu face distincţie între mecanica morală a insului nearistocrat şi aceea, făcută din convenienţe şi orgoliu de castă, a aristocratului. Moralistul Călinescu analizează cu ironie natura morală, dar un Moş Costache Giurgiuveanu, chiar Aglae Tulea sau Bonifaciu Hagienuş reflectă şi o impresie tragică şi cheamă, într-un fel, respectul autorului. Ioanide va urmări duelul dintre Conţescu şi Gonzalv Ionescu cu un interes aproape admirativ, deoarece asistă la o dispută între campioni ai naturii morale prin care aceasta i se poate revela. Dar tragicul, accentul nu de compasiune, ci cel puţin de reţinere în faţa unei drame în fond, nu sînt la preţ în *Scrinul negru ;* dimpotrivă, acum, în ziua a doua a morţii unei clase, ironia faţă de aceasta devine mai incisivă, mai necruţătoare. Distincţia

ni se pare vădită. Un Costache Giurgiuveanu, Gonzalv Ionescu, Bonifaciu Hagienuş tind a fi ipostaze general-umane ale categoriei morale, în vreme ce eroii aristocraţi răsfrîng dacă nu o clasă, măcar o serie socială perisabilă istoriceşte şi care, de fapt, s-a şi prăbuşit. „Nu există aristocraţie, există aristocraţi", această propoziţie o putem înţelege şi în sensul, poate mai intim călinescian, că insul aristocrat reprezintă de fapt întreaga categorie, că el nu există ca atare decît în măsura în care exprimă mentalitatea şi modul de a fi aristocrat. Anulat ca natură morală general-umană şi validîndu-se prin spirit de castă, el cumulează din plin ridicolul perimării istorice a clasei din care face parte.

În acest regim satiric compact, cu un accent în plus în *Scrinul negru,* la care G. Călinescu supune aristocraţia, există totuşi două derogări de la el : Pascalopol *(Enigma Otiliei)* şi, în felul ei, Caty Zănoagă *(Scrinul negru).* La prima vedere, Pascalopol apare nu în afara unor tradiţii semănătoriste, prelungite în romanul nostru. El ocupă un loc central în *Enigma Otiliei* şi beneficiază, dacă nu de simpatia deschisă a autorului, cel puţin de o anumită condescendenţă şi atenţie. El trăieşte la oraş ca atîţia moşieri descrişi de Sadoveanu, Ionel Teodoreanu sau Cezar Petrescu. Ca şi Iorgu Armaş, eroul lui Slavici din *Cel din urmă Armaş,* el îşi face studiile în străinătate şi moşteneşte, ca şi acesta, o moşie pe care o exploatează „raţional". În realitate, cu acest personaj sîntem totuşi în afara limitelor tradiţionale ale seriei, consacrate în romanul românesc. Mai întîi, departe de sensul apologetic din ciclu Comăneştenilor, Pascalopol nu este de fapt aristocrat de sînge, ci unul prin avere şi prin educaţie ; obîrşia lui nu e în linia unui Dinu Murguleţ, fiind mai curînd un descendent rafinat şi adaptat civilizaţiei al unui Dinu Păturică sau Tănase Scatiu. În evocarea personajului său, G. Călinescu nu adoptă o atitudine sentimentală şi nici nu poetizează modul lui de viaţă, aşa cum e cazul la Ionel Teodoreanu sau, într-un fel major, la Tolstoi. Ca să ne permitem o divagaţie, sentimentalismul în evocarea mediului aristocrat e adesea literatură de amintiri travestită ; atmosfera *Medelenilor,* de pildă, hrănită de biografia autorului, traversează de fapt toată proza acestuia. Edenul patriarhal al Rostovilor din *Război şi pace,* marea

epopee tolstoiană, e substanțial evocator autobiografic, dar cu superioară încărcătură umană și istorică. Realismul în acest caz e filtrat în atmosferă, trăire și reacție psihologică specifice.

Pascalopol, apoi, nu poate aminti nici pe eroii boieri din *Răscoala* lui Rebreanu, configurați realist în raporturi sociale exacte, edificatoare pentru locul și dinamica clasei în societate ; într-un sens, poate, prin detașarea și modul de viață lucid și sensibil, el ar putea fi apropiat totuși de Grigore Iuga, exponentul unei generații contrastante față de conservatorismul constant al lui Miron Iuga. Pascalopol nu e văzut de Călinescu în perspectiva poziției sale de clasă și personajul pare a-și cere scuze cu discreție pentru propria lui situație socială. În realitate, cum s-a mai spus și cum am interpretat noi înșine personajul[115], Pascalopol e un tip inedit de boier în romanul românesc, înrudit cu Lai Cantacuzin din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* de M. Sadoveanu sau, prin trăirea lucidă a crizei sale erotice, cu intelectualul între două vîrste din *Adela* lui Ibrăileanu. Grav și patetic, personajul nu atrage un regim ironic și prin aceea că e un auxiliar al simbolicii pe care am relevat-o cînd ne-am ocupat de *Enigma Otiliei*. Captația Otiliei pentru lux și pentru desfătări eterate, la adăpost de griji materiale, nu se poate opera decît în fața unor promisiuni în limita bunului gust și a unei decențe elegante, pe care numai Pascalopol, așa cum e înfățișat în roman, i le poate oferi. Departe de a suferi tirul satiric pe care Călinescu îl regla îndeosebi față de aristocrați, Pascalopol e asimilat lumii albe, ideale, reprezentată în roman de Otilia și de Felix.

Pe lîngă temperamentul și modul său de a fi flexibil și delicat, moșierul e descris cu o insistență menită să simbolizeze tentația pentru frivolitate încă benignă a enigmaticei Otilii. E de amintit astfel interesul descriptiv pe care-l suscită pentru autor personajul, amănuntele plastice în care înfățișează modul lui de viață, tabieturile și interioarele în care trăiește. Bunul gust, rafinamentul caracterizează interiorul de la oraș al moșierului. „Felix are și în sufragerie prilejul — arată scriitorul — să-și

---

[115] Vezi *infra*, p. 178—180

dea seama că modestul Pascalopol din Strada Antim era acasă la el un om foarte subțire. În locul obișnuitelor garnituri, moșierul strînsese mobile de felurite stiluri și vechimi, bine armonizate, printre care un fel de armoar sculptat în stilul Renașterii și pe care, zicea gazda, l-a cumpărat în Normandia. Pe dulapuri, în cuiere țărănești, se îngrămădeau ulcele ardelenești și poterie occidentală, printre care cîteva tipsii perugiene de la începutul secolului al XVI-lea. Ceaiul însuși fu servit în cești de porțelan subțire japoneze". Același gust rafinat, dar îndreptat de data asta spre stilul și obiectul țărănesc, care de fapt constituia și o preferință a autorului însuși, caracterizează și interioarele de la țară ale lui Pascalopol : „Aceeași căutare din apartamentul de la București se regăsea și aici într-un chip mai rustic. Doi pereți ai sălii erau acoperiți cu două mari șaluri de cașmir, arme numeroase vechi erau presărate peste tot, de tavanul de grinzi atîrnau candelabre cu lumînări de ceară". Și mai departe : „O masă lungă se întindea aproape de la un capăt la altul al odăii, cu două bănci laterale. Masa și băncile, din blană groasă de stejar, erau lucrate în stil țărănesc, cu încheieturi de așchii, cuiere de lemn și blidare acopereau pereții de jur împrejur, pline de căni și bliduri țărănești de toate tipurile. O mare plită țărănească cu cuptor, într-un colț, avea un rost mai mult decorativ. Marginea de sus a cuptorului era ticsită cu căni albastre de format mai mare, iar plita însăși servea ca bufet. În sfîrșit, lungi culmi roșii atîrnau de cele două grinzi laterale ale tavanului. O pînză de in gros era așternută numai într-un capăt al mesei". La adăpost de sarcasmul ironiei, Pascalopol poate atrage chiar accente de identificare cu autorul, dacă nu în drama sa, urmărită totuși cu înțelegere și gravitate, cel puțin în gesturi și tabieturi. De fapt, el se sustrage discret, ca o excepție îngăduită, din raza viziunii lui G. Călinescu asupra aristocrației.

Caty Zănoagă constituie în felul ei o altă excepție a acestei viziuni. Existența personajului în *Scrinul negru* permite romancierului, amănunt subliniat în critica noastră, suprapunerea planurilor temporale, procedeu de modernitate în roman. Jurnalul ținut de Caty introduce perspectiva trecutului, a perioadei cînd aristocrația încă se

mai situa într-un timp al ei în raport cu timpul romanului, care e cel al pulverizării politice și economice a clasei. Deși personajul se mișcă într-o ambianță privită incisiv și cu puține excepții, care de fapt reprezintă personaje de plan secund (Oster, Alec Zănoagă), el rămîne totuși un personaj grav și de multiple resurse umane. La drept vorbind, ieșind în afara celor două regimuri tipice în care G. Călinescu tratează, de regulă, personajele feminine — unul ironic distant, celălalt ideal —, Caty Zănoagă aspiră a fi cea mai complexă și mai patetică eroină din romanele lui G. Călinescu. Ea nu exprimă acel mister al feminității pe care-l arborează cam prea manifest Otilia și nu are nici conturul cețos al unei pure ipostaze de temperament feminin, așa cum îl au alte eroine ale lui G. Călinescu (Ioana, Sultana, Cucly etc.). Într-un fel se poate spune că prin Caty Zănoagă, Călinescu atinge o anumită maturitate de evocare a femeii, realizînd un personaj care nu e văzut doar prin amprenta clasei sale sau în liniatura severă și caricaturizată a tipologiei morale pe care o reprezintă. Este o eroină vie, complexă și reală, care se mișcă și acționează convingător, angajînd o bună parte din materia viabilă a romanului. Reușita acestui personaj vine, am zice, dintr-un noncălinescianism, adică dintr-o atitudine nemijlocită a autorului, în care contează mai puțin datele generale de caracterologie ori impulsul său de idealitate și de romantism, adesea cam artificios și livresc.

S-a afirmat în critică de mai multe ori că eroina lui G. Călinescu este o „mică doamnă Bovary". Dar prin Caty Zănoagă Călinescu poate aminti nu atît de eroina lui Flaubert, cît de spiritul acestuia. Caty este în orice caz o madame Bovary care-și realizează cu înlesnire năzuințele. Bovarismul ei constă într-o feminitate frematătoare, un nesaț continuu, avînd ca obiect modul de viață aristocrat și cosmopolit. E o madame Bovary cu o experiență mai completă, mai compatibilă cu propria sa aspirație și mai înarmată spre a o dobîndi. Flaubertianismul devine mai curînd adoptat de autor în prezentarea personajului, în atitudinea obiectivă, dar intim analitică, în lipsa de iluzii. Ceea ce a părut comentatorilor a fi „demitizarea Otiliei" este, în fond, acest mod de a vedea personajul mai puțin obișnuit pentru inteligența, talentul și temperamentul lui G. Călinescu, deprinse mai ales a se revela pe ele

însele. Drama eroinei e în traiectul feminității inalienabile, fără opreliști în afara propriului ei impuls și interes și, totodată, în inconsistența obiectului ei : aristocratismul și mondenitatea. Dar, supralicitînd modul monden și aristocrat de viață, Caty rămîne în primul rînd femeie prin senzualitate, spirit dominator, sensibilitate, egoism, pragmatism, farmec, ambiție și mod de a privi viața. Sfîrșitul eroinei nu va fi cel al clasei în mijlocul căreia a trăit ; destinul ei nu va eșua în ridicol, ci se va încheia tragic, lovind prin maladie în însăși vitalitatea personajului.

E interesant de constatat că acest personaj, aproape singurul, dacă exceptăm în felul său pe Ioanide sau tot într-un mod aparte pe Felix Sima, cunoaște o anumită evoluție psihologică contrastantă, avînd în vedere că eroii lui G. Călinescu sînt, de regulă, fixați psihologic, scriitorul urmînd doar să le releve demonstrativ caracterologia. Ceea ce e propriu-zis bovarism la Caty aparține unui stadiu incipient, și anume perioada adolescenței, cînd ea își presimte tulburător senzualitatea, cînd năzuiește cu candoare o împlinire în dragoste și cînd încearcă dorința evadării din mediul familial sufocant. Foarte curînd, după încheierea capitolului cu „Gigi aimé", emanciparea feminității ei puternice o face întreprinzătoare nu numai pe plan erotic, ci și pe unul material, apărîndu-și aprig și fără scrupul averea și situația. Marea ei disponibilitate erotică nu-i anulează, în fine, simțămîntul matern, asociat cu orgoliul nobiliar pentru fiul ei, Filip, descendent al prințului Hangerliu. Satira incisivă a lui Călinescu, de care puține personaje sînt absolvite, atinge uneori și pe Caty, dar neesențial, fără să-i afecteze structura. Accentele ironice vizează, de regulă, cosmopolitismul și mondenitatea ei, limbajul atît de caracteristic din scrisori sau spiritul economic tradus în însemnări de cheltuieli care frizează comicul.

Ceea ce stîrnește în primul rînd ironia usturătoare a lui G. Călinescu față de aristocrație este spiritul de castă, hotărît să supraviețuiască în ciuda istoriei și a bunului-simț, „acel orgoliu de a trece printr-o criză istorică", cum se exprimă Ioanide. Ridicolul provine din ideea că simpla supraviețuire fizică, în ciuda prăbușirii politice și economice, poate da clasei speranța unui viitor. Potrivit acestei optici, indivizii care alcătuiesc clasa se privesc aidoma

unor relicve bazate pe origine, nume și arbore genealogic. „Va veni o zi — afirmă vehement Tilibiliu în talcioc — în care o să stăm de vorbă altfel, atunci cînd elitele vor conduce din nou destinele acestei țări. Sper să mai fiu ambasador. Îmi păstrez mănușile pînă atunci". Dar elita, în accepția personajului, nu se întemeiază pe merit, pe acțiunea indivizilor care o compun, ci pe origine și nume, pe genealogie. Fiziologia acestui orgoliu enorm care năzuiește să se impună prin el însuși istoriei, manifestările acestei permanente conștiințe de clasă, iată direcțiile satirei călinesciene. *Scrinul negru* descrie de fapt un fel de paranoism în bloc, tradus prin pierderea simțului realității istorice prin trăirea „crizei istorice", cum se exprimă Ioanide, ca pe o aventură extravagantă. Aristocrații călinescieni sînt departe de luciditatea prințului de Salina ori de adaptabilitatea întreprinzătoare a lui Tancredi, nepotul acestuia. E drept, nici situațiile istorice nu sînt aceleași, clanul prințesei Hangerliu avînd în față o revoluție mult mai radicală decît cea străbătută de eroii lui Lampedusa. Obtuzitatea viziunii istorice la aristocrația lui G. Călinescu decurge și din apolitismul lor compact. Să ne amintim că, dintre toți, numai prințul Hangerliu, în *Bietul Ioanide*, va face în felul său politică, o politică, firește, de dreapta. Prin această restrîngere a orizontului aristocrat în viața politică și socială, care nu reflectă întru totul adevărul, Călinescu îndreaptă și mai percutant satira sa spre tipologia în sine a aristocratului, spre modul său de-a fi în noua realitate istorică.

Intenția satirică e vădită chiar de la începutul romanului. Adoptînd același procedeu de construcție ca în *Bietul Ioanide*, romancierul reunește în primul capitol întreaga sa lume aristocratică cu prilejul înmormîntării doamnei Caty Zănoagă. Coloana „aristocrată" nu e descrisă global, ci cu insistență individualizantă. Ochiul romancierului fixează atent amănuntul vestimentar, sugerînd mizeria indivizilor, precaritatea situației lor economice. Faptul că la un moment dat unul din coloana funerară, conte, îmbrăcat ca un hamal (avînd pe umerii sacoului „cusute două bucăți de sac gros, în vederea, fără îndoială, de a feri haina de eroziune la ridicarea greutăților"), este acostat de o femeie ca să-i schimbe a doua zi „butelia de aragaz", indică sugestiv decăderea mate-

rială a acestei lumi. De aceea, descrierea coloanei ar putea aminti ceva din teribilele convoaie de deportați în Siberia din literatura dostoevskiană, reflectate și în pictura rusă și care i-a inspirat lui Alecsandri poezia *Pohod na Sybir*, dacă romancierul nu ar arăta o deliberată atitudine față de obiect, refuzînd orice apropiere de pagini atît de ilustre ale literaturii ruse. Tabloul e lipsit de dramatism și de o perspectivă mai adîncă asupra unui aspect de istorie umană. Romancierul e mereu atras de ceea ce-i poate întreține ironia și atitudinea sa persiflantă. Elementul mizer și tragic e convertit ironic prin sublinierea modului aristocrat de a se comporta în fața lui. Aristocrații discută faptele diurne ale traiului lor mizer cu o afectare caracteristică, distantă în raport cu obiectul ei, și în limbajul împestrițat de propoziții franțuzești al aristocraților tolstoieni : — Cîștigi ceva ? îl întreba aceasta (contesa de Verner-Sternberg, — n.ns.), cu un ușor accent străin.

— Neregulat, răspundea bărbatul distins (inginerul Antoine Hangerliu. — n.ns.), cu mustața englezească, uneori mai mult decît e necesar pentru micile noastre nevoi, altă dată nimic. Aș prefera un venit modest, dar sigur. Ș-apoi nu găsesc materiale...

— *Oh, c'est toujours la même histoire. Maintenant j'ai pas mal de leçons ; malheureusement, pendant l'été je perds tous mes élèves. Pourtant, on vit toujours, un rien nous suffit...*

— *C'est vrai !* confirmă meditativ companionul.

— *L'essentiel est d'être bien portant.* Cîteodată mă irit (aci bătrîna doamnă aruncă prudent ochii înapoi spre contele cu înfățișare de hamal), asta strică sănătatea. *Imaginez-vous,* spuse ea apoi mai în șoaptă, *ils m'ont volé mes pommes de terre. Dire que c'est un comte et une comtesse Iablonski ! J'avais mis de coté, cher monsieur, pour le jour de l'an, une belle bûche, grande comme cela* (bătrîna arătă dimensiunea cu mîinile), *eh bien, il me l'ont voleé aussi. C'est affreux !*"

Ironia irumpe apoi substanțial din inserarea atentă a genealogiilor aristocrate. La Balzac, Zola, Manzoni, Thackeray, Thomas Mann ori Tolstoi, aceste genealogii completeaza fișa caracterologică a personajelor, fiind intercalate de obicei în narațiune. Plasînd genealogiile eroilor săi la

începutul romanului, Călinescu creează impresia de album, de vetust ; totodată, el infuzează compact ironia în viziunea generală asupra clasei. Insistența informației genealogice nu vine numai din partea autorului, ca o manieră de a sublinia abisul perimării istorice a clasei, ci și din partea personajelor înseși, ca un simptom acut al paranoismului aristocrat. În vreme ce „regele Vahtang" își mărturisește planul de a-și vinde bocancii din picioare a doua zi la talcioc, gîndindu-se să-și ia pentru aceasta „în buzunar niște sandale de cauciuc", Vasilevs-Lascaris e preocupat de completarea arborelui genealogic : „— Am găsit un document, declară Vasilevs-Lascaris, care nu mai lasă nici o îndoială asupra continuității Lascarizilor în Țara Românească. Este o mărturie asupra unui sluger Dragodan că este fiul călugărului Lascaris. Ei bine, am indicii precise că acest Dragodan are contingențe cu ascendenții noștri. Rămîne numai să pun lucrurile la punct". Dar satira călinesciană vizează chiar puritatea genealogiilor, prin dezvăluirea descendenței necontrolabile (copii naturali) sau a unor origini dubioase în cazul multor eroi aristocrați. Costică Prejbeanu este „urmașul regelui Vahtang al Georgiei", dar într-un fel care prilejuiește ironia scriitorului față de genealogia aristocrată : „Se știe că un prinț Alexei Chirilovici Bagration s-a căsătorit cu Zoe Văcărescu, al cărei mormînt se află și astăzi în curtea bisericii Mavrogheni, la șosea. Fata acesteia, Sașa, născu în dimineața zilei în care muri soțul, Aga Băleanu, un băiat care fu trecut în mitrice drept fiul mortului, deși Aga zăcuse greu bolnav în pat un an și jumătate. Toată lumea avea știință că Aglaia trăia cu altcineva. În anii următori, ca văduvă, făcu alți copii naturali. Atunci, o rudă bătrînă din partea Văcăreștilor, postelnicul Manolache Prejbeanu înfie pe toți copiii Sașei, inclusiv pe cel înscris sub numele Băleanu. Nepotul de fiu al acestuia era Costică Prejbeanu, care însă nu uita că oficial se trăgea din Aga Băleanu".

Punînd în contrast spiritul de clan, morga și maniera aristocrată cu noile realități sociale, înfățișate de fapt inconsistent și fără vigoare expresivă, mai mult ca fundal convenit, G. Călinescu împinge ironia pînă la un comic insolit. Procedeul folosit e același ca în cazul eroilor nearistocrați, reprezentînd caracterologii morale : demon-

strarea comportamentului lor în împrejurări care-i pot sublinia contrapunctic, de data aceasta în noile condiții social-istorice. Impresia realizată e aceea a unui joc mecanic desuet și ridicol. Morga aristocrată e dezgolită de orice conținut, devenind o mimare nudă, penibilă și grotescă. Viața de salon, înfățișată din plin în *Bietul Ioanide*, la care năzuiesc și eroii neintelectuali, e înlocuită de întîlnirile la talcioc, devenit locul singurei îndeletniciri lucrative a aristocrației și „un adevărat Almanach de Gotha", cum se exprimă Ioanide. Spiritul de corp, privegheat de bătrîna prințesă Hangerliu, memoriile pe care le scrie aceasta, elogiind, de pildă, pe „bunicul Alecu", care visa, în locul „unificării provinciilor române", un număr considerabil de cnezate mici, corespunzătoare domeniului unui mare proprietar rural", în fine întrunirile într-un pod de casă cu păstrarea aceleiași distincții de clasă, planurile îndelung considerate ale însoțirii unui membru al clanului, Matei Basarab, cu o „rumâncă din clasele «de jos»", educația lui Filip, odrasla Caty-ei și a prințului Hangerliu, privită ca o chestiune decisivă pentru clasă, totul e satiră virulentă, totul punctează fără menajamente agonia clasei aristocrate. Călinescu realizează pagini de o vervă satirică remarcabilă, aproape gogoliană, dacă n-ar fi lipsit într-atît nota gravă, dacă incisivitatea n-ar fi avut un spirit univoc.

O impresie de răzbunare lasă, totuși, viziunea călinesciană pentru insul grăbit, neatent la faptul că autorul *Scrinului negru*, nu numai în acest roman și nu numai cu privire la lumea aristocrată, este un scriitor satiric. Firește, cum arată Marx, istoria se desparte rîzînd de clasele perimate, dar o clasă prăbușită, considerată în destinele sale individuale, poate asocia în chip firesc tragicul. Cum am mai arătat, Călinescu restrînge însă, în chip deliberat am zice, viziunea sa asupra aristocrației la o caracterologie strict de clasă, de comportament, de obișnuință și de uzanță. Tipul aristocrat îl interesează, esența lui, reacțiile sale specifice în condiții care-i pot activiza, reactiv și demonstrativ, acest conținut moral caracteristic. De aceea aristocrații săi sînt oarecum prezentați în coordonate minore ale existenței umane și sociale, spre deosebire de aristocrații balzacieni, care rămîn întotdeauna în primele rînduri ale vieții sociale și politice a timpului

lor. Acelaşi lucru se poate spune despre eroii aristocraţi ai lui Tolstoi şi Turgheniev, după cum, revenind în planul literaturii româneşti, chiar boierii lui I. Slavici, Duiliu Zamfirescu şi Liviu Rebreanu sînt mai apropiaţi de miezul vieţii sociale şi politice. Dacă efectele istoriei se pot observa în existenţa şi în modul de a fi al aristocraţilor lui G. Călinescu, clocotul ei şi vîltoarea evenimentelor rămîn undeva în afara lor. De aceea însăşi zugrăvirea noilor realităţi sociale, afirmarea forţelor şi a rosturilor noi în istorie nu capătă în roman expresivitate şi consistenţă. În prezentarea aristocraţiei, Călinescu rămîne un clasic, un scriitor captat de esenţa morală a clasei, de portretul ei conturat în cea mai incisivă manieră moralistă, pe un traiect de istorie complet, încheiat definitiv pentru umanitatea respectivă.

III. ARTA CONSTRUCȚIEI EPICE. PORTRETUL MORAL

1. PORTRET ȘI DESFĂȘURARE EPICĂ

S-a observat demult în critica noastră ponderea mare a portretului în proza călinesciană, fenomenul fiind pus în relație, uneori prin simplificare, cu prestigiosul model balzacian. Nu este nouă iarăși asertiunea că *Istoria literaturii române...*, acest monument de sinteză și de evaluare critică, constituie în fond o vastă succesiune de portrete. Monografiile dedicate lui M. Eminescu, I. Creangă, Gr. Alexandrescu, cum s-a arătat de asemenea, nu rămîn nici ele, prin dispunerea lor metodologică și de substanță, în afara predilecției pentru portret a autorului *Enigmei Otiliei*. Simptomatic, poezia lui G. Călinescu însăși manifestă calități portretistice, evident în serviciul intenției strict lirice.

Sîntem, așadar, în fața unui aspect de generalitate pe care-l prezintă opera lui G. Călinescu. Artistul, gînditorul și exegetul converg, se întîlnesc și cooperează în această predilecție pentru grafia individualității umane, în această modalitate de a exprima și a se exprima.

Dar modalitatea explică fatalmente pe cel care o utilizează. Portretul este eminamente clasicitate, exprimă o viziune în care prezidează legea morală, rațiunea, permanența, ordinea și cognoscibilitatea. Pictîndu-și *Caracterele*, La Bruyère avea, desigur, conștiința travaliului definitiv. Bogatul său (Giton) sau săracul (Phédon), datorită forței de esențializare și de reprezentare investite, nu pot deveni și nu devin caduci decît într-o societate ca a noastră, care a făcut inexpresive tipologiile respective. Portretul

se autodestinează eternului, este măsură a lui însuși prin aceea că materializează într-un tipar particular o judecată de valoare funcțională asupra umanului. Sordidul avar filozof parizian Gobseck, eroul lui Balzac, nu se contrapune *Avarului* lui Molière, ci, dimpotrivă, îi afirmă distinct tipologia. Spița s-a proliferat și în literatura noastră, unde Hagi Tudose și moș Costache Giurgiuveanu rămîn neconfundabili. Și unul și altul, ca să folosim un principiu călinescian, afirmă condiția „concretului gravid de universalitate". Sînt incarnări diferite, regimuri aparte, perfect viabile, ale aceleiași tipologii. Interesat primordial de natura morală, scriitorul portretist este implicit un analist al umanității, un judecător în sensul curat al cuvîntului. Dacă instrumentarul lui îl constituie observația, inteligența, intuiția și puterea de expresie, iar bagajul, fondul de cunoaștere a oamenilor și a moravurilor lor, gestul său obișnuit poate fi numit îndrăzneală. Portretul implică temeritate, îndrăzneală de a caracteriza, clasifica și califica, de a se institui în veritabil justițiar al ordinii morale. Instrumentul punitiv devine incisivitatea ironică, în nuanțe și grade dictate de „culpa" morală și de codul etic aplicat. În acest rol voit, artistul se plasează obiectiv la distanță, dar detașarea lui e indiciu al responsabilității, al unui interes, dealtfel înalt, pentru umanitate. Amarul vehemenței lui La Bruyère, dezmoștenitul prin naștere și prin poziție socială, acoperă în fond decepția de a nu fi găsit lumea sa mai bună decît era. Rîsul lui Molière drapează în cele din urmă meditația tristă asupra oamenilor, justificată, dacă nu etern, cel puțin pentru o lungă etapă a istoriei. Laborioasa ambiție balzaciană de a concura starea civilă exprimă de fapt pasiune mistuitoare pentru om, pentru viața lui și pentru social. Predilecția pentru portet a lui G. Călinescu dezminte, așadar, prin ea însăși *Cronicile mizantropului*, după ce titlul a fost mai întîi dezis chiar de conținutul lor.

În opera scriitorilor de ținută clasică, care concep literatura ca un spectacol de caractere[1], portretul se constituie firesc, intim actului de creație. Felul tradițional cel mai extins de a scrie romanul concepe cu necesitate nu nu-

[1] Gaetan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960, p. 32.

mai portretul, ci și un anumit raport portret-personaj. Dacă prin portret înțelegem fișa fizică și morală a personajului, fotografia individualității sale, iar prin personaj eroul operei, protagonistul fabulației implicat în problematică și mesaj, atunci avem conturat limpede acest raport. Simplă carte de vizită a personajului, portretul se subordonează prevalenței acțiunii și fabulației, dinamicii subiectului și intrigii, făcînd loc, cu alte cuvinte, personajului, eroului. Dealtfel, acest raport portret-personaj nu devine imperios obligatoriu, și realismul, dintr-o rigoare behavioristă, poate chiar să renunțe la el. Nu știm bine cum arată la chip Ion al Glanetașului, eroul lui Liviu Rebreanu, deși personajul, cu energia lui prometeică, ni se relevă prin mișcare și acțiune.

Adevărații scriitori „portretiști" adoptă însă o manieră integralistă de a prezenta personajul, înfățișîndu-l cu fișa individuală completă. Portretul la ei pierde rolul subordonat și convențional, aspirînd să acopere noțiunea de personaj, să subordoneze la rîndul său compoziția romanului, subiectul și fabulația. Balzac nu numai că acordă personajelor o densă pastă a individualului, conferindu-le culoare psihologică și tipologică, dar pune ambianța socială, profesiunea, mediul casnic și obiectele să-i definească, să-i exprime complementar. Portretul la el devansează condiția umilă, absorbind materia epică. Fluxul memoriei proustiene reface din secvențele amintirii portrete de consistență și de diferențiere, într-o aură vie de amănunt și de precizie ; prin decantare, nostalgia proustiană proiectează din plin portretul, care ajunge a fi una dintre rațiunile metodei sale de lucru.

Portretul se află în aerul său mai ales în opera epică de întindere, în romanele-frescă, la care acțiunea și compoziția nu sînt esențiale și la care contează mai mult densitatea de populare, numărul mare de personaje. Nu se poate face concurență stării civile prin două-trei romane-monografii și nu e de conceput să înfățișezi o întreagă clasă socială printr-o operă derizoriu populată. Epica de mare intenție spațială și socială va recepta deci portretul ca modalitate adecvată de a înfățișa multiplele categorii sociale și tipologice. La un Saint-Simon, Tolstoi sau Proust, această necesitate de cuprindere extinsă e completată de una psihologică. Portretul înseamnă relief individual, par-

ticularizare, în sensul de diferențiere și, ca atare, se adaptează bine nevoii de a descrie, de pildă, lumea aristocrată, bazată pe interesul orgolios față de sine al indivizilor care o compun.

Vocația portretistică a lui G. Călinescu atinge punctul culminant în marile sale romane-frescă : *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, explicație care, după părerea noastră, nu este în afara considerațiilor de mai sus. Mediul aristocratic, de data aceasta balcanic, e prezent în aceste romane, iar psihologia egocentricului, la care spuneam că se adaptează mai bine portretul, e reprezentată și prin categoria intelectualului.

G. Călinescu duce la perfecțiune arta portretului în literatura noastră, îmbogățind totodată această artă, în context universal, cu note proprii, originale. Fără a încerca, deocamdată, raportări calitative, vom spune totuși că portretul călinescian, deși proiectat de modalitatea balzaciană, nu rămîne însă exclusiv în sfera ei. Pluralitatea prezenței lui G. Călinescu în cultură și în aspirația spre totalitate configurează, după Al. Dima, acea „condiție a scriitorului total" proprie autorului lui *Șun*[2]. Fenomenul, surprins sintetic, poate fi semnalat și în spații mai restrînse ale manifestării călinesciene, respectiv în modalitatea de a picta portretul. Ceea ce conferă în primul rînd originalitatea artei sale portretistice este tendința spre portretul total, spre modalitatea care anulează raportul tradițional portret-personaj, făcînd din portret un mod de a fi și de construcție a personajului. Este portretul de extensiune și de profunzime, în care liniile dominante sînt trase puternic, iar detaliul, urmărit din multiple unghiuri, devine un subtil relevant fizionomic și moral.

Fenomenul se dezvăluie sub mai multe aspecte. Simptomatică devine mai întîi dispunerea esențială a epicului spre intenția portretistică. Dacă în Enigma Otiliei evenimentul ocupă un loc mai marcant, antrenînd un subiect, o intrigă (asaltul averii lui Moș Costache Giurgiuveanu și evoluția triunghiului erotic Otilia-Felix-Pascalopol), *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* sînt esențialmente lipsite de subiect, epicul circumscriindu-se cu dominanță scopu-

---

[2] Al. Dima, *G. Călinescu, „scriitor total"*, în „Revista de istorie și teorie literară", tom. 14 nr. 3-4, 1965, p. 483.

lui caracterologic. În *Bietul Ioanide*, acțiunea e suplinită de lungi dialoguri și cozerii ale personajelor atinse de nomadism salonard, față de care nu este imun, în felul său, nici Ioanide. Organizarea materiei epice în mari cheaguri succesive semnalează ordinea unei suite. Dacă în primele pagini întîlnim toate personajele în casa lui Saferian, faptul e un simplu ceremonial de prezentare. Capitolele următoare gravitează fiecare în parte mai ales în jurul unui singur personaj, în următoarea ordine : Ioanide, Conțescu, Gaittany, Pomponescu, Hagienuș etc. Dacă n-ar fi interrelațiile, revenirile asupra personajelor în alt moment al evoluției epice sau circulația amplă prin carte a lui Ioanide, personaj radial epic, structura romanului n-ar fi prea departe de structura *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent.*

Intenția relevării portretistice trece însă dincolo de momentele extinse ale cărții, destinate cu precădere acestui scop. Dialogul la Călinescu se supune, în modalități variate, acestei intenții. Ce altceva realizează lunga discuție dintre Ioanide și Pica, în legătură cu Gavrilcea dacă nu tocmai portretul acestuia, peste care, prin extensiune generalizată operată de Ioanide, se suprapune pictura unei întregi tipologii a aventurismului politic ? Ea realizează totul pe calea discuției în contradictoriu, a *dialogului* înțeles în spiritul vechilor filozofi eleni. Acest portret prin dialogare este, în fond, portretul obiectiv al fruntașului legionar, și G. Călinescu nu-l va corecta ulterior pe Ioanide cînd va picta direct personajul. Cozeria spirituală sau facil inteligentă, disimulată sau insinuantă din casa lui Saferian sau de la agapele organizate de Gaittany are, de asemenea, virtuți portretistice implicite. E un mod de a lăsa personajele să se autocaracterizeze și să caracterizeze într-un fulgurant joc în care penelul pictorului se amuză fin, trăgînd numeroase linii de expresie. Nefiind aplicat cu precădere necesităților acțiunii, dialogul devine, așadar, un mijloc de relevare și de caracterizare. Vom exemplifica afirmația noastră cu un fragment dintr-o discuție a lui Ioanide cu Gulimănescu, în care replicile converg gradual spre descoperirea unei trăsături morale fundamentale a celui din urmă. Gulimănescu îi cere lui Ioanide, cu o anumită insistență, explicații în legătură cu terminarea bisericii pe

care o construia arhitectul. Pentru a fi edificatori, să transcriem o parte din acest dialog :

„— Biserica — zice Gulimănescu — era o afacere bună. Păcat. Cu siguranță, n-au să-ți dea nici un ban, ca să te împiedice s-o termini.

— E ca și gata. Altă generație o poate sfîrși.

— Ești optimist. Eu am auzit că Patriarhia se opune.

— Nu se opune ! Baliverne.

— Crezi ? Din anturajul lui Pomponescu am aflat că autoritățile militare cer dărîmarea bisericii pentru motive de apărare antiaeriană.

— Mofturi ! A spus cineva într-o doară, nici unui om cu scaun la cap nu-i trece asta prin minte.

— Dar dacă într-adevăr ți-o distruge bombardamentul ?

— Ar trebui întîi să fim bombardați. Nu văd nici un război. Și apoi de ce întîi biserica mea și nu alte instituții ?

— E vizibilă, cupola sclipește !

— În caz de bombardament e cel mai bun adăpost. Va fi un spital excelent. Contrafort de ciment, un monolit de ciment.

— Mi-e teamă că Pomponescu nu se lasă. Are să facă imposibilul să te desființeze.

— Asta ar fi cel mai mic necaz al meu. Chinurile mele nu sînt de ordin profesional.

— Faci rău că te dezinteresezi. Ai dușmani mari, care te vor doborî. Trebuie să lupți, să le explici.

Ioanide ședea locului din curiozitate intelectuală, vrînd să vadă pînă unde merge Gulimănescu.

— Să explic ce ?

— Că dumneata ai dreptate, să începi a ralia lumea la părerea dumitale.

— Aici ai haz. Asta e o afacere între primar și mine. Îi place, bine ; nu, la revedere !

— Eu văd lucrurile mai grav. Pot să te dea în judecată pentru risipirea de fonduri.

— Apropos — zice deodată Ioanide —, știi cu ce semeni ?

— Cu ce ? așteptă foarte interesat Gulimănescu, setos de un compliment.

— Cu o *cucuvaie* !“.

Deşi de respiraţie largă, dialogul e lipsit de precizările de convenţie : „zise el“, „răspunse el“, interlocutorii diferenţiindu-se prin replica nudă, care subliniază crescendo ceea ce-i este propriu lui Gulimănescu : deliciul malignităţii. Se vede bine intenţia pur demonstrativă a dialogului, utilizat ca mijloc de caracterizare.

Înclinarea raportului dintre acţiune şi descripţie portretistică în favoarea ultimei se vede şi din felul în care evoluează subiectul, în modul cum e tratat evenimentul propriu-zis epic. Dimensionarea caracterologică şi pictura portretului interesează şi de această dată, evenimentul urmînd a le alimenta. Cu toate carenţele subiectului, evenimentul epic are frecvenţă. „Toţi marii romancieri occidentali — zice undeva Călinescu, pledînd valabilitatea romanului de aventură, în care s-a şi exersat într-un timp — au trăit din actualitatea senzaţională“. Să ne gîndim că în *Bietul Ioanide* se întîmplă destule lucruri care pot friza senzaţionalul : un asasinat politic, oculte acţiuni carbonariste, urmăriri şi lupte cu revolverul în cimitir, execuţii, toate fixînd realist epoca zugrăvită. Evenimentul în sine, oricît s-ar preta epic, nu se validează însă în spiritul lui G. Călinescu decît prin propulsare în psihologia personajelor, în măsura în care e activ în caracterizarea acestora. Să luăm spre exemplificare asasinarea universitarului Dan Bogdan. Evenimentul, senzaţional prin sine însuşi, evocă totodată o anumită mişcare politică. Ea se anunţă violent şi în racord cu situaţia dramatică din Europa acelui timp, prilej pentru scriitor de a fixa epoca şi de a folosi totodată asasinarea lui Dan Bogdan ca o minunată ocazie pentru a sublinia personajele. Stîrnite parcă de un seism, ele se dezvăluie în atitudini şi gesturi mai uşor de caracterizat. Instinctul conservativ al lui Panait Sufleţel va atinge spaima paroxistică, oferind scriitorului deliciul unui examen clinic prin notarea, suculent malițioasă, a reacţiilor absurde ale personajului, acesta fiind de fapt cu totul în afara vederilor asasinilor. Asasinatul prilejuieşte scriitorului o gamă amplă de situaţii în care-l pune pe Sufleţel, de la precauţiile pe care acesta le ia pe stradă pentru a-i deruta pe eventualii urmăritori, închiderea într-o cămăruţă nelocuită, refugiul prudent într-un spital şi pînă la tentativele de a-i îmblînzi pe teribilii săi duşmani prin gestul de credinţă temătoare.

Alte personaje, Gulimănescu, Gaittany etc., sînt urmărite, pe linia lor caracterologică, în reacțiile mimetice specifice față de noile evenimente pe care le anunța asasinarea lui Dan Bogdan. Această adaptare a evenimentului epic la nevoia de a caracteriza și funcția propulsoare pe care o îndeplinește în descripția portretistică se pot distinge chiar în *Enigma Otiliei,* roman în care portretul total, în forma pe care o gîndim, încă nu se constituise. Agonia lui moș Costache Giurgiuveanu prilejuiește un veritabil corolar caracterologic tuturor personajelor cărții. Familia Tulea își dezvăluie mercantilismul său crud prin ocuparea casei rudei lor și prin inventarierea, încă înainte de deces, a tuturor obiectelor. Stănică Rațiu va oferi acum gestul stendhalian al ambiției eliberate de orice criteriu în afara ei însăși, și anume raptul, chiar dacă el va constitui lovitura de grație pentru muribund. Moartea lui moș Costache și consecințele ei în familia Tulea vor sublinia de asemenea contrastul moral față de personajele neangrenate mercantil în agonia avarului : Otilia și Felix.

În *Scrinul negru,* un incendiu prin sabotaj pe șantierul unde Ioanide construia un mare teatru popular constituie pentru scriitor un bun prilej de a dezvălui psihologia personajelor prin notarea impresiilor și a reflecțiilor lor în fața acestui spectacol grandios în sine. Pornind de la constatarea că oamenii manifestă în general un anumit „instinct pentru catastrofă“, Ioanide, spirit de mare mobilitate, își transcrie sieși explicații subtile în legătură cu acest lucru : „Omul trebuie să-și consume prin ficțiuni instinctul de catastrofă, ca să poată lupta sincer, în interesul său, împotriva calamităților ce-l pîndesc. Ioanide — continuă Călinescu — înotător abil, susținea că un mare număr de oameni se îneacă abandonîndu-se mării din plăcerea de a fi smulși, rostogoliți de violența valurilor. El însuși, amețit, fusese dat cîndva la fund și nu simțise, privind cu ochii deschiși cristalul fluid în care plutea, nici o panică, ci numai încîntare și voluptate, ca și cînd ar fi intrat într-o împărăție marină din *O mie și una de nopți*“. Luciditatea de finețe a lui Ioanide, identificînd această particularitate a naturii omenești, în fond capacitatea de a gusta sublimul, nu pierde însă din vedere latura politică și economică a incendiului ; în contrast cu el, Hagienuș, de asemenea prezent, va gusta spectacolul din

pură gratuitate, justificînd bombastic mania neroniană : „A avut dreptate Neron cînd a dat foc Romei, domnule Ioanide !“ Extazul estetic al orientalistului în fața incendiului fixează bine atitudinea dezumanizată a intelectualului, gata oricînd să perceapă totul hedonist și gratuit. Aerul demonic al orientalistului în acest moment, de fapt dramatic, exprimă de aceea just și potențat personajul. „Rîdea — spune autorul — iluminat pe față de flăcările mișcătoare ale incendiului, încît ceea ce spunea putea să treacă drept o glumă sinistră“.

Nu numai evenimentul tare, faptul de senzație, silește personajele să se descopere, să se manifeste relevant. Dacă senzaționalul politic (în *Bietul Ioanide*) sau cel familial (în *Enigma Otiliei*) permit prin tensiunea lor un nou regim al caracterizării, afectînd un grup întreg de personaje, faptul mărunt din sfera cotidiană poate deveni de asemenea prilej de descriere portretistică. Ironia prin excelență analitică a scriitorului se sprijină pe contrastul dintre banalitatea împrejurărilor și reacția specifică și caracterizantă a personajului. Lucrul e pe deplin deliberat. Eroii lui Călinescu, de regulă monomani și intelectuali, ajung la o viziune personală asupra lumii, intervertind totul în funcție de natura lor morală și constituindu-se în moduri de sensibilitate aparte, diferențiate. Atitudinea față de lucrul mărunt, egal neînsemnată la omul obișnuit și condus de logica bunului-simț, devine neașteptată și expresivă în cazul lor. Ioanide manifestă o atenție retroactivă față de „microcosmul“ din viața sa intimă, familială. Un candelabru neșters de multă vreme, lămîia cumpărată mai demult și pe care n-o mai găsește sau un nasture rupt la cămașă și pe care grija casnică a soției nu-l observase, toate acestea îl irită violent, dovedind, socotește el, anumite „incompatibilități sufletești“ din partea celor din jurul său. „Memoria microcosmului“ la Ioanide dezvăluie nu numai un mod sensibil de a reacționa la faptul mărunt, dar subliniază, paradoxal chiar, ceea ce-i dominant la el : abstragerea artistului din contingent. Compatibilitatea „sufletească“ convenită a celor intimi, a familiei sale, reprezintă o condiție a detașării lui de contingent, un regim propice travaliului artistic. Momentele care contravin acestei compatibilități și pe care memoria artistului le păstrează timp îndelungat, cu toată

insignifianța lor obiectivă, îl determină la un comportament capricios prin nevoia de a le corecta, nemărturisind valoarea lor subiectivă. Liniștit după un timp, Ioanide își va coase singur nasturele, manifestînd de data aceasta „orgoliul“ că numai el știe să coasă bine un nasture.

Faptul cu totul mărunt poate condiționa în portretul lui Călinescu accentul de mare efect caracterologic. Cunoscîndu-și logic personajele, Călinescu investește faptului ultramărunt o valoare pur experimentală. În toiul unei discuții cu Hagienuș acasă la acesta, Ioanide scapă din buzunar o monedă de o sută de lei. Nu era nimic mai firesc decît s-o ridice, numai că, în fața unui tip ca Hagienuș, gestul devine dificil. Observînd că orientalistul o fixează cu privirea, Ioanide are un proces mintal în care intuiește „avariția prezumată“ a interlocutorului său ; lucrul este semnificativ, deși pînă la urmă arhitectul ridică moneda și o bagă în buzunar, avînd „sentimentul de a fi sustras-o celuilalt“. Sugestia care ni se comunică astfel despre avariția orientalistului este atît de expresivă, încît putem crede, la fel cu Ioanide, că moneda îi aparținea de drept.

Aria intenției portretistice pe care am semnalat-o pînă acum ca pregătind portretul total nu se mărginește însă la atît. Se poate vorbi și de o altă modalitate a epicului, încorporată chimic în descripția portretistică propriu-zisă. Epicul devine, așadar, substanță a descripției portretistice. Faptul acesta nu este inedit, întîlnindu-l încă la Teofrast și la La Bruyère, dar caracterizează prolific proza călinesciană. Fuziunea de substanță a epicului cu descripția și cu judecata sintetică în realizarea portretului constituie, dealtfel, una dintre explicațiile faptului că romanele lui G. Călinescu, deși lipsite de subiect, se articulează totuși epic, degajînd impresia de viață și de mișcare. Această caracteristică *epică* a portretului călinescian are, firește, punctul genetic în natura tipurilor pe care le înfățișează. Personalitatea individualistului intelectual și fiziologia monomaniei — această cvasiobsesie călinesciană — implică larg pictura automatismului, care ajunge să fie linia de expresie a personajului. Notarea ironică a tabieturilor și a ticurilor consumatorilor rafinați de cultură, cum sînt Hagienuș sau Panait Sufletel, consemnarea ritualurilor de castă care prezidează în lumea aristocrată

și în viața de familie, toate acestea încorporează larg epicul în materia portretistică. Nu vom apela la un exemplu comod — Gaittany, realizat exclusiv prin pictura automatismului sociabilității —, ci vom arăta felul *epic* prin care Călinescu demonstrează solemnul atitudinii lui Pomponescu în viața de familie : „Pomponescu lua la orele zece dimineața cafeaua cu lapte în sufragerie împreună cu doamna Pomponescu-mamă și doamna Pomponescu-consoartă. Acest moment reprezenta pentru el o adevărată solemnitate domestică. Gătite foarte atent, nepermițîndu-și nici un fel de neglijeu, cele două femei luau loc în jurul mesei vaste și rotunde ce evita dificultățile alegerii locului preeminent. Doamna Pomponescu se sprijinea mergînd pe un baston cu mîner de argint și cu un vîrf gros de cauciuc, soacra călca liber, își aranja părul foarte abundent într-un fel de *toupet* și purta ochelari pince-nez legați cu un lănțișor, pe care îi scotea și repunea după trebuință. Cînd Pomponescu intra în sufragerie, săruta mîna doamnei Pomponescu-mamă, aplecîndu-se ceremonios, în vreme ce aceasta ridica brațul spre a-i ușura gestul, apoi depunea un mic sărut, aproape numai în efigie și *raccourci*, ca genuflexiile prelaților catolici, pe un obraz al doamnei Pomponescu, însă spre tîmplă, în semn de austeritate".

Accentul pus pe gestul și pe mișcarea nuanțat și precis ceremonioasă transmite chiar stilului o pompă ironică de mare efect satiric. Fragmentul constituie o pură descripție de tipologie, ilustrînd megalomania funciară a Pomponeștilor, dar în chimia acestei descripții funcția dominant expresivă o are notația *epică*, de mișcare și de gestică. Deși prezent prin sublinieri, punctări și notații de detaliu exterior, scriitorul preferă să favorizeze dezvăluirea liberă a personajelor, care-și realizează, ele însele, în mare măsură portretul.

Dispunerea amplă, organică, am zice, a prozei călinesciene pentru modalitatea portretistică nu înseamnă încă formula portretului total, pe care am semnalat-o ca fiind proprie lui G. Călinescu. Această spațialitate epică destinată portretului anunță totuși portretul de expresie. Vom reliefa în continuare felul în care se realizează portretul la G. Călinescu, artă care închide în sine noțiunea mo-

dernității chiar prin această aspirație de a realiza extins și complet grafia individuală a personajului.

2. PORTRETUL MORAL

Personajele lui G. Călinescu se impun solid memoriei, deși vorbesc mai mult intelectului decît afectului. Încheindu-și lectura, cititorul ar putea conduce mintal eroii în împrejurări aparte, dincolo de aria operei, fără teama de-a o altera. Familiarizat cu personalitatea autorului, el ar putea să și-l imagineze pe Ioanide în situații inedite, să-i intuiască neprevăzutul atitudinii, să-i aștepte ca pe un spectacol paradoxul scînteietor. Gaittany, Pomponescu, Panait Suflețel, Gonzalv Ionescu, la rîndul lor, ar continua să fie ei înșiși în reacții, în gesturi și în modul de a vorbi. Această aventură extraepică a personajelor ar fi posibilă dacă autorul ar îngădui-o, însă Călinescu scutește pe cititor de acest joc al imaginației incluzîndu-l el însuși în limitele operei. El oferă personajelor sale o dimensiune extinsă a individualului, proiectată din multiple unghiuri de vedere, cuprinzătoare și definitorii. Umbra rembrandtiană, învăluind zone ale feței și ale fundalului, se refuză la G. Călinescu. Maniera sa e clasicist-scientistă, scriitorul adoptînd atitudinea omului de știință, care observă, clasifică, compară și analizează. Eroii săi devin universuri ale individualității, augmentate și diferențiate prin raportări la multiple noțiuni și entități : societate, istorie, natură, civilizație, știință, cultură, creație, familie, erotică, ambiție, glorie, posesiune. Se poate ști totul despre personajele sale, cu mult mai mult decît ar putea dezvălui ele însele. Pot fi distinse reacțiile lor specifice la diferite sentimente — contrariere, mînie, ilaritate, orgoliu, satisfacție — sau la stările de umoare și de apetit intelectual. Despre Ioanide știm, bunăoară, lucruri de infimă particularitate : că avea auzul fin, era îndemînatic la travaliul manual etc. Arta aceasta de a crea personajul prin cumul de date definitorii, prin aservirea epicului intenției caracterizante este eminamente portretistică. Ca tehnică, portretul nu ajunge la o determinare atît de amplă nici chiar la Balzac, în opera căruia acțiunea, intriga și fabulația mai pot conta autonom.

În mod firesc, tendința spre portretul de extensiune se manifestă în primul rînd în portretul moral, în pictura interioară a personajului, scriitorul fiind interesat mereu de relevarea naturii morale. Faptul acesta este în perfect acord cu tezele teoretice călinesciene, care consideră „omul ca ființă morală“, obiectul însuși al literaturii. „Adevăratul clasic — arată Călinescu — nu se ridică de la particular la universal, făcînd sforțări inutile de a da semnificații evenimentului, el exemplifică doar universalul cînd acesta apare întîmplător aproape formulat într-un eveniment“. Personajul va conta deci ca purtător al unei trăsături generale, ca exponent al unei tipologii umane. Este semnificativ faptul că G. Călinescu, în această preferință pentru caracterologie, va transfera chiar problema complexității eroilor de roman, legînd-o de mecanica vieții morale, de măsura în care aceștia se supun sau nu automaticului. „Țăranul și Kant — spune Călinescu — își pun exact aceleași probleme, cu deosebirea că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică“. În ordinea morală nu există, după Călinescu, diferențieri calitative între citadin și rural, lumea satului prezentînd „întreaga scară a valorilor morale, însă fără cărturărism“. Concepția aceasta universalistă asupra eroului de literatură se completează cu credința raționalistă în stabilitatea structurilor morale, în imuabilitatea caracterelor și a tipologiilor, sufletul uman fiind în afara radiației științei psihologiei și artei. „Un om se naște dozat o dată pentru totdeauna în secrețiile lui...“. Sau : „Se poate stimula o funcție, ameliora o stare, dar nu modifica un caracter“, spune Călinescu. Nu ne vom opri prea mult asupra acestor teze, am zice, clasice, exagerînd fixist „permanențele“ umanului și limitîndu-l pe om la mecanica unei atitudini față de instincte. În planul literaturii noastre în perioada dintre cele două războaie, asemenea concepții puteau totuși îmbogăți conceptul de literatură, opunîndu-se unei anumite înclinații reductoare a prozei românești către peisagism, cronografie și jurnalism, către acea „mistică excesivă a evenimentului“, cum spune Călinescu. Era în același timp un mod de a polemiza (teoretic doar, fiindcă proza călinesciană e prin excelență urbană) cu avangardismul citadin reprezentat de Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu.

Dacă adăugăm viziunii călinesciene cultul concretului expresiv „gravid de universalitate", ajungem la ceea ce formează, după opinia noastră, trăsătura fundamentală a artei sale : *capacitatea enormă de a distinge valoarea morală.* Personajul călinescian cunoaște nu numai o mare vigoare a ceea ce-l exprimă, refuzînd linia și amănuntul în afara individualității caracterologice, ci și o mare extensiune a acestei individualități ; el devine, ca să spunem așa, nu numai un *performeur* al tipologiei pe care o reprezintă, ci și propria sa analiză. Arta portretistică a lui G. Călinescu închide în sine marea voluptate a caracterizării, nutrită deopotrivă de artist, de gînditor și de erudit, prin care personajul se dezvăluie plenar, în ipostaze multiple ale logicii sale unice. În felul acesta, operația de decantare, care firesc ar trebui să rămînă în sarcina cititorului, se realizează în mare măsură de opera însăși.

Monovertebrarea personajului, construcția lui pe o singură trăsătură, mod afirmat și de portretul călinescian, e o caracteristică a metodei clasice tradiționale, pentru care esențialul îl constituie *caracterul*. Caracterul, relieful individual înseamnă, firește, excrescența unei linii tipologice unice. Trăsătura dominantă în portretul călinescian devine, dincolo de valoarea ei tipologic-socială, un obiect de experiment în sine. Linia esențială a personajului capătă astfel o mare amploare, fiind trasă pînă la ultimele consecințe. Se afirmă astfel și la G. Călinescu acel gust al enormului pe care tot el, ca exeget, îl descoperea la Flaubert, care, la rîndul său, îl identificase la Molière ca fiind un indiciu al genialității[3].

Caracterologic vorbind, personajele sale se înscriu în seria marilor pătimași și egocentrici, robiți iremediabil unei teleologii individualiste. Această linie unică a portretului este ireversibilă și incoercibilă. Un Pantalone din *L'avaro geloso* al lui Goldoni, vindecat de avariție printr-o conștiință subită a deșertăciunii lumii, ar părea stupid lui Moș Costache Giurgiuveanu, după cum i-a părut și lui G. Călinescu, care îl prefera pe Harpagon. Avarul

---

[3] Vezi G. Călinescu, *Ceva despre Flaubert, în Cronicile optimistului*, București, E.P.L., 1964, p. 154.

călinescian va muri de aceea ca un veritabil avar cumsecade, năzuind să-și păstreze tezaurul și în țara umbrelor. În cazul lui Gonzalv Ionescu, propria sa mașină fiziologică e aceea care nu rezistă în cele din urmă și nu tenacitatea sa în cucerirea unei catedre universitare, tenacitate care parcă-i supraviețuiește. Un Panait Sufletel (sau Gaittany) traversează o răsturnare a istoriei, ajutați de același impuls conservativ, fără a-și modifica în esență psihologia. Dacă luăm, în fine, exemplul superior al lui Ioanide, cu atît mai mult monomania sa, care-i în ordinea idealului de artă, îi întreține fixația : noua epocă istorică, epoca socialistă, îl va asimila și-i va deschide cîmp prielnic de afirmare.

Linia esențială a personajului din același cult al enormului pe care-l aminteam tinde, ca să spunem așa, spre ultima ei finalitate. Portretul devine descripție a esenței morale însăși, individul sublimîndu-se în caracteristică a generalului, trăind din pure necesități experimentative ale autorului. Pe un Panait Suflețel îl vom urmări de-a lungul avatarurilor lui clinice, la care-l supune natura sa temătoare de sine, nu pentru a ne convinge de jalnica sa individualitate, ci pentru a desprinde sensul vitalist al tipologiei respective, „grandiosul lipsei de demnitate". „Suflețel — spune Ioanide — e ca un mușchi pe un copac, ca o vegetație de deșert ce se înfige în pămînt, asemenea unei căpușe. Vijelia trece pe deasupra, scurmă nisipul, îl învîrtește, mușcă, dar alunecă mai departe, cheltuind forțe colosale ca să scoată o plantă atît de mizerabilă, a cărei putere stă în platitudinea totală, în geniul de a se lăți pe pămînt". Într-adevăr, Panait Suflețel va rezista fiecărui asediu congenital al spaimei pentru sine, revitalizat de același instinct care a declanșat acest asediu : forța lui de viață, ca la toate personajele lui G. Călinescu, este enormă, inepuizabilă. Tocmai de aceea și spaima ia la el forme atît de patetice, chiar patologice. Dacă reluăm cazul Gonzalv Ionescu, nu este greu de sesizat că portretul său ajunge în cele din urmă pură descripție, fișare clinică a monomaniei. Tendința redării funcționale a monomaniei în întreaga sa intensitate și finalitate se conturează clar în senzaționalul asediu întreprins de Gonzalv Ionescu la postul lui Conțescu, care moare și învie exasperat, parcă anume pentru a verifica tenacitatea asaltatorului. În acest

duel paradoxal, etica și firescul uman se convertesc și se anulează total : toți din jur asistă la spectacolul, măreț în felul său, al încleștării dintre cei doi monștri travestiți : unul sub masca de solicitudine a sorei de ocrotire, altul sub aceea a muribundului în stare de surprize. „Cine va învinge ?“, se întreabă Ioanide încă din primele pagini ale romanului în fața acestei competiții care mobiliza doi campioni ai naturii morale : voința monomanică sau fixația mediocrității ?

Sensul unic, fatal al personajului nu duce însă la liniaritate schematică, deși despre o liniaritate a logicii de construcție s-ar putea vorbi. Călinescu așază trăsătura unică într-un context puternic individualizant, asigură monomaniei un regim al concretului, adecvează generalul la particular și proiectează prin mai multe canale acel univers al individualității portretului despre care am amintit. Unul dintre procedee este de a introduce în calea trăsăturii unice, devorante, bariere sau trăsături morale complementare sau antipodice, dar subsidiare, ceea ce face tipul mai dramatic, mai complex și mai veridic. Chiar un Costache Giurgiuveanu, deși nu exprimă portretul de extensiune pe care-l vom întîlni în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru*, permite să se întrevadă acest procedeu de construcție. Călinescu are viziune umanizantă asupra tipologiei avarului. Ceea ce caracterizează avarul, spune Călinescu, este „dificultatea de a cheltui“, infirmitate pe care o va avea și Moș Costache Giurgiuveanu. Dar, deși avarii sînt, de regulă, „asceți“, Moș Costache trăiește într-o oarecare îngăduință cu sine, e amator de mese consistente, cu toate că se îmbracă economic. Viciul avariției apare la el, ca și la Harpagon, „compensat prin alte trăsături umane“. Manifestă o afecțiune, nelipsită de o anume poezie, față de Otilia, fiica sa adoptivă : îl simpatizează pe Felix, deși îi încarcă substanțial notele de cheltuieli din averea pe care i-o administra, și nutrește un respect temător față de sora sa, Aglae. Surprinzător, tipul apare simpatic ; nota satirică a autorului îl învăluie cu indulgență ; grotescul personajului se rarefiază, devenind tragic. Augumentarea în portret a trăsăturii complementare, aspirînd și ea la dominare, conferă personajului o dialectică specifică și definitorie, susceptibilă de com-

plexitate. Monomania e prin excelență obsesie, unidirecționare a individului și apetență perpetuă.

În această dispunere integrală, anormală, a individului spre obiectul obsesiv, rămîn interstiții în psihologia sa, „slăbiciunii“ și „curiozității“, un fel de a doua realitate morală, de asemenea dincolo de limita obișnuitului. Călinescu a știut să exploreze cu mare profit portretistic această zonă „slabă“ a monomanului. Orgoliul paradoxal al ministeriabilului Pomponescu, deși în genere satisfăcut pe plan politic și administrativ, va cunoaște complexul nerealizării prin artă, se va converti într-o conștiință secretă a ratării. Superior tuturor intelectualilor din *Bietul Ioanide*, cu excepția, evident, a arhitectului, Pomponescu își atrage acut ironia lui G. Călinescu nu numai prin megalomanie, ci și prin ceea ce e intim personajului : incompatibilitatea dintre ideal și forța de a-l împlini. Ratatul n-a fost niciodată în grațiile lui Călinescu, cu atît mai mult ratatul care știe să-și disimuleze sentimentul nerealizării. Această infuzie a complexului de inferioritate în structura unui orgoliu paradoxal conferă personajului un anumit tragism, în ciuda ironiei virulente cu care-l învăluie Călinescu. Pomponescu rămîne un admirabil Bolkonski burghez, un ridicol fără voință și crescut în vată, care înlocuiește cîmpul de glorie al istoriei cu ministeriabilitatea și cu nostalgia unui Toulon în împărăția artei. Asocierea apoi la același Panait Sufletel a angoasei conservative cu năzuința arivistă are de asemenea consecințe pentru psihologia personajului. Prezența angoasei la un tip arivist constituie un fenomen în genere mai puțin întîlnit în literatură. Julien Sorel, Rastignac sau chiar Stănică Rațiu nu pot fi concepuți sub teroarea fricii inhibante. Asocierea spaimei cu impulsul arivistic germinează ridicolul „clinic“ al tipului, deși tentația arivistă se arată mult mai tare. Torturat de frica de a fi asasinat și absorbit de măsurile absurde de siguranță pe care le ia, Panait Sufletel nu renunță să detecteze slujbe : în cele din urmă va cîștiga pentru soția sa directoratul unui liceu de fete, patronat de prințesa Hangerliu. Sensibilizarea pînă la forme clinice a instinctului de conservare, ca și arivismul de pîndă temător de consecințe, se circumscrie psihologiei mic-burgheze. Șarja lui G. Călinescu vizează, în portretul lui Panait Sufletel, pe intelectualul de proveniență rurală,

tentat de viața burgheză și trăind cu satisfacție ingenuă civilizația. „Sufletel — zice Călinescu — descendent de țăran se află în faza mulțumirii de a trăi în civilizație. Afară de aceasta nu visa mare lucru. Suspecta îndeosebi pe alții de a se fi aranjat și-i ancheta asupra venitului pe care putea să-l producă anume funcție : lei vreo douăzeci de mii de lei ?"

Se poate nota la Călinescu o arie mai largă a atitudinii satirice pentru această intelectualitate de origine țărănească, năzuind și chiar ajungînd să facă corp comun cu burghezia. Dan Bogdan și întregul clan Conțescu ilustrează acest tip de intelectual. Călinescu creionează cu minuțiozitate fiziologia acestei categorii. Trăsăturile ei distinctive sînt tenacitatea, calculul practic și ambiția spre intelectualitatea de ordin profesional. „Așa precum agricultorul caută să aibă cît mai mult pămînt și să-și consolideze prin moștenire, alianță și cumpătare, patrimoniul, familia Conțescu își adjudeca posturile din învățămînt (facultăți, politehnici, laboratoare)". Femeile din acest „clan" sînt profesoare, doctorițe, chimiste, farmaciste, „intelectuale într-un cuvînt, de ordin profesional și de proveniență recentă, tari pe noțiunile învățate în școală, cu oroarea ineditului, de un patriotism fără nuanță, gata de a respinge orice valoare nouă în numele «povestitorilor neamului» sau al lui M. Grigorescu, «marele zugrav al țăranului român». În „lipsa de subtilitate", în „dogmatismul" și fanatismul scientist, în setea de cunoaștere cantitativă, lui Călinescu i se pare a identifica consecințe ale absenței eredității intelectuale. „Entuziasmul pueril" față de știința geografică al universitarului Conțescu „nu era decît uimirea unui om din prima generație de cercetători ai naturii, pentru care știința e o religie și universul un continuu miracol". În ciuda acestor subtile diferențieri satirice, prin care fixează pe intelectualul din prima generație animat de un arivism de ordin profesionist, Călinescu găsește rasa respectivă mai stenică decît aceea a unui Pomponescu, care avea totuși antecedență. Amîndouă aceste modalități servesc adecvat și sugestiv intenția lui G. Călinescu de a satiriza sterilitatea și arivismul unei părți a intelectualității românești din trecut.

Portretul spiritual al orientalistului Hagienuș include de asemenea linii contradictorii trăsăturii sale unice, pe

care am numi-o intelectualism tabietist. Una dintre acestea este simțul său casnic, imposibilitatea de a trăi în dislocație familială. Setea sa de „moțiune sufletească" prin mijlocirea colecției sale de tomuri de filologie orientală sau de obiecte de artă care-i reclamă singurătatea se cerea la el completată de nevoia unui „cămin familial cît mai gălăgios". Hagienuș, spune autorul, „se uită la copiii lui ca la ochii din cap, încîntîndu-l chiar și impertinențele lor, și nu prindea necaz pe ei nici cînd îi făceau pozne...". Nevoia de a nu contraveni simțului său familial explică în mare parte ciudățenia de a ține în casă sarcofagul soției, avariția sa fiind un mijloc deliberat de a lega familia de sine altfel decît prin sentiment filial, în care nu credea, „pentru că, în filozofia lui, copiii prin legea naturii înlătură pe bătrîni". Sentimentalismul său casnic va influența dramatic mania sa de colecționar, de juisor intelectual egotist și ocult. Aflate față de această manie la distanța unui regn față de celălalt, progeniturile își vor însuși cărți și obiecte din colecție spre a le vinde, provocînd astfel tatălui crize demențiale și oferind scriitorului, ca și în cazul lui Panait Suflețel, prilej de observații suculente asupra patologiei monomanului. *Regele Lear*, cum îl numeau cunoscuții pe orientalist, nu este, așadar, un simplu apelativ glumeț. Solicitarea monomanică îl lasă și pe Gonzalv Ionescu „descoperit" într-o parte a universului său moral. „Slăbiciunea" sa, de fapt o slăbiciune de compensație, devine instinctul patern exacerbat, care îmbracă forma unui orgoliu de proprietate. Gonzalv Ionescu are trei copii de la soții diferite, pe care-i îngrijește cu aceeași pasiune de maniac. Această a doua linie a portretului său moral se interferează dramatic liniei dominante, ariviste, și Gonzalv Ionescu nu va rezista în cele din urmă deosebitei suprasolicitări fizice și nervoase.

Este vădit, așadar, că portretul lui G. Călinescu aspiră să depășească unidimensionarea balzaciană, multe dintre personajele sale avînd o structură morală mai complexă. Chiar în cazul personajelor secundare se poate vorbi de acest regim mai complicat al portretului moral. Un Gulimănescu e văzut nu numai ca un spirit malign, o incarnare masculină a Aglaei, „baba absolută" din *Enigma Otiliei,* ci și ca arivist avar, cu vulgaritatea unui

negustor chiabur. Firește, liniaritatea fără accident a trăsăturii unice o întîlnim perfect trasată în portretul călinescian (Gaittany, Gavrilcea, Smărăndescu și la altele), dar e caracteristică numai pentru o parte dintre personaje.

Construcția personajului pe o singură trăsătură sau împreună cu alta, subsidiară, antipodică, creează în mod firesc o anumită geometrie caracterologică, care la Călinescu nu numai că apare deosebit de pregnant, dar e împinsă, cu vădită satisfacție analitică, pînă la ultima ei posibilitate. Portretul moral, în perspectiva acestei geometrii active a logicii intime, capătă un puternic relief de individualizare, de diferențiere și de reprezentare social-istorică. Monomanii și ariviștii lui G. Călinescu nu numai că sînt prin execelență marcați psihologic potrivit cu natura lor morală, dar au de asemenea o tentă social-istorică distinctă. Un Pomponescu, înțelegînd ministeriabilitatea ca un aer de familie, ca ceva imanent destinului său, este ilustrativ pentru o epocă în care politicianismul, cu frecventul aflux și reflux spre putere al partidelor, își ținea rezerva de cadre la ordinea zilei. Oricît de dominant este interesul lui G. Călinescu pentru aspectul pur moral al arivistului și al monomaniei, pentru natura morală în sine, Gonzalv Ionescu, Panait Sufletel, Gavrilcea și Gaittany se legitimează expresiv ca fiind produsul unei anumite etape a istoriei și a vieții noastre sociale. Realitatea lor morală o exprimă Călinescu cu un mare patos al concretului individual, care pluridimensionează portretul, refuzîndu-i obișnuitul și inexpresivul. Tipicul la Călinescu îmbracă o formă surprinzătoare, a senzaționalului și a paradoxalului. Autorul *Scrinului negru*, în ciuda viziunii satirice, înclină să identifice în personaj o *personalitate*, deci o individualitate complexă, fiind interesat cu pasiune de spectacolul și de dinamica acestei personalități, de logica și de chimia sa intimă. Această dispoziție a romancierului nu este străină de maniera exhaustivă, cu aspirații spre totalitate, a istoricului literar, intercomunicațiile dintre cele două ipostaze ale lui G. Călinescu fiind de asemenea puterea de analiză, de fantezie și de disociere.

Fiind, de regulă, citadini și în cea mai mare parte intelectuali, eroii lui G. Călinescu angajează o amplă circulație în sfera artei, culturii și științei. Explorarea acestei

zone profesionale a intelectualității în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru* constituie o suculentă sursă de caracterizare, de disociații și de diferențieri subtile și cu multe relevanțe psihologice. Este aici marele prilej de fuziune fraternă între artist și exeget, și numeroase pagini din ambele romane vor suna stilistic ca oricare pagină din monumentala *Istorie a literaturii române*... O primă indicație disociativă și portretistică o furnizează natura specialității intelectuale a personajului. Ioanide, personificînd capacitatea geniului, a insului excepțional înzestrat, este arhitect, și rațiunea acestui fapt a fost arătată, încît nu mai are nevoie de demonstrare. Conțescu e profesor universitar de geografie, ceea ce devine pe deplin expresiv. Felul său gospodăresc și tenace în care-și practică profesiunea, planificîndu-se — deși în vîrstă și bolnav — pentru mulți ani înainte, chiar felul răbdător în care luptă cu paradoxalele sale boli, supraviețuind în cele din urmă lui Gonzalv Ionescu, au ceva din încetineala prefacerilor geografice. Timpul său moral și psihologic devine parcă timpul geologic. Tendința sa spre spiritul gregar al familiei, cultul pentru „clanul Conțescu" sugerează ideea de forță lavinară, în fața căreia „arivismul romantic", cum spune Ioanide, al lui Gonzalv e neputincios. Pomponescu nu e arhitect, ca Ioanide, ci inginer și profesor de „beton armat", ceea ce sugerează că insul e necreator, în acord deci cu suferința sa intimă pentru nerealizarea în artă. Orientalistica lui Hagienuș nu face notă discordantă cu felonia sa, cu regimul său familial anchilozat și cu avariția sa malițioasă și conservatoare. Psihologia tipului e populată de hățișuri tenebroase și de tabieturi stranii, pe care nu le deconspiră nimănui.

Balzac a excelat în arta descripției psihologiei profesiunilor, creînd tipuri reprezentative în epocă : omul de legi, negustorul, bancherul, militarul, funcționarul administrativ, preotul de țară ș.a.m.d. Originalitatea lui G. Călinescu constă în aceea că a operat aceste specifități de psihologie într-un limbaj adecvat în lumea intelectualilor de mare nivel, a universitarilor și a consumatorilor rafinați de cultură. Gradul de calificare intelectuală, resursele ei somatice, comportamentul profesional, atitudinea față de cultură, artă și știință, toate acestea formează unghiurile din care se proiectează subtil și com-

plex portretul său moral și spiritual. Dacă, exceptînd pe Ioanide, intelectualii lui G. Călinescu, așa cum s-a mai spus, sînt armonic necreatori, calificarea lor nu poate fi pusă la îndoială. Clasicistul Panait Sufletel și orientalistul Bonifaciu Hagienuș aveau „lenea muncii obligate", arătîndu-se adînc neproductivi, în schimb competența lor era de prim ordin : cele două coli întocmite în doi ani de Panait Sufletel din „corpul de inscripții latine din Dacia" erau „ireproșabile sub raport științific", iar Hagienuș în orientalistică, spune Călinescu, „știa tot ce se putea ști, fiind extrem de disociativ". Pomponescu era un autentic specialist în beton, ipostază în care el se ignora, și Ioanide, constructor lucid, va folosi procedeele acestuia de compoziție a betonului. Conțescu, la rîndul său, didactic vorbind, era eficient în sensul că sprijinea dezvoltarea, alături de el, a talentelor științifice autentice.

Evident, sublinierea acestei discrepanțe dintre ceea ce făceau și ceea ce ar fi putut să facă acești intelectuali constituie un regim anume al ironiei călinesciene. Veritabilele latențe creatoare la Panait Sufletel, Hagienuș sau Pomponescu s-au închistat demult în taina egotică, făcînd loc arivismului meschin, degustării tabietiste sau ambiției politice. Un Haghienuș înzestrat cu tenacitatea metodică a lui Conțescu ar fi fost, desigur, de reală eficiență științifică. Sub aspect intelectual, raportul esență-aparență, subliniat în felul acesta de Călinescu, vizează de fapt absența conștiinței intelectuale, disoluția individualistă necreatoare a intelectualului. Dincolo de ridicolul comic al unui Sufletel, care trăiește cu spaima evenimentului politic și se ascunde prudent în citate de erudiție clasicistă, dincolo de patetismul iremediabil comic al unui Hagienuș, cufundat în studiile orientale ca într-un viciu ocult, se conturează tragicul capitulării intelectuale, care solicită iremediabil ironia călinesciană. Capitularea e perfectată demult, opțiunea pentru comodități fiind esențială. Intelectualii lui G. Călinescu, chiar cei mai înzestrați dintre ei, se afirmă ca atare nu din lipsa condițiilor, ci fiindcă nu au tonusul și conștiința intelectuală. Ca să scrie o mică notă arheologică în zece ani, Hagienuș, omul cu gusturi bibliofile, care posedă cărțile cele mai rare și călătorise de atîtea ori în străinătate, se văita la toată lumea de dificultățile studiului, de lipsa

de concurs. Pentru această notă, el extorca mereu aconturi, ajutoare, delegații în străinătate și, lucru curios, nici un oficial nu se credea mistificat și toți îi dădeau dreptate. Vidați de conștiință intelectuală, Panait Sufleţel și Hagienuş, deşi „putrefiaţi de cultură", rămîn pur și simplu niște „aventurieri", trăind din speculă intelectuală, într-o epocă de „eră fanariotă prelungită", în care, „lipsind boeriile și alte dregătorii sonore", se vînează posturile și sinecurile", iar actul de cultură devine o lenevoasă „plăcere de a citi și a călători". Călinescu demonstrează de fapt incompatibilitatea dintre idealul intelectual și idealul arivistic, creînd multiple ipostaze ale unui Mitică intelectual care extorcea profit din propria sa sterilitate.

Pictura acestei sterilități în portretul intelectualului călinescian nu este numai de întindere, ci și de fină disociere și individualizare. Sensul obiectiv față de această linie spirituală îl exprimă, de regulă, autorul și nu personajul însuși. Singurul dintre intelectualii călinescieni (în afară de Ioanide și, în felul său, de Tudorel) care se ridică la un nivel de autocunoaștere este Pomponescu. Sinuciderea sa indică atît falimentul orgoliului de a nu mai putea fi ministru, cum prea mult s-a subliniat uneori, cît și conștiința de a nu reprezenta nimic în afara ministeriabilității, de a nu se fi realizat în ideații mai consistente. Cînd Gaittany, directorul de muzeu, îi retrimite planșele din expoziția pe care i-o găzduia permanent, Pomponescu nu schițează nici o reacție de afectare și de surprindere. Cine citește apoi și cu un ochi statistic *Bietul Ioanide* distinge că aproape toate reacțiile de orgoliu lezat ale personajului sînt în legătură cu Ioanide, artistul care se realizează tenace și pe care lumea îl comentează. Pomponescu intuiește nimbul fals pe care-l are în societate, făcut din adulație interesată și visează cu invidie la curentul de opinie, de multe ori nedrept și pedestru, dar sincer, pe care-l stîrnește Ioanide. Călinescu subliniază în portretul lui Pomponescu nu numai sterilitatea elegant acoperită, ci și această conștiință inhibitivă a golului intelectual, de unde și penelul mai ironic cu care e zugrăvit personajul, fiindcă, în regim călinescian, Pomponescu este în același timp superior și inferior celorlalți intelectuali din roman.

Monomania arivistă a lui Gonzalv Ionescu se înscrie, de asemenea, pe linia unei sterilități intelectuale totale. Tenacele asediator al cetății universitare utilizează instrumente cu totul în afara oricărui etos și oricărei vocații autentic intelectuale. Mai întîi, mobilurile luptei sale aparțin unui orgoliu de magnificiență universitară, revendicativ într-o anume măsură. Gonzalv Ionescu dorește catedra universitară pentru a trăi satisfacția de a fi înconjurat de asistenți și de conferențiari, pe care să-i supună la același regim subaltern, petrificat și stratificat de care se izbea el însuși. „Atracția universității — spune Călinescu — consta, pentru el, mai ales în ceea ce-l plictisea acum, în manevrele de consiliu, în plăcerea de a amîna un candidat luni de zile, și ani, în a-l ține în anticameră și a-l amăgi cu promisiuni". *Weltanschauung*-ul lui Gonzalv Ionescu e unul de progres extrem al universităților, înzestrate cu biblioteci moderne și cu un stat-major imens, stratificat într-o ierarhie stabilă. „N-ar fi admis ca un agregat să se confunde cu un profesor plin", arată despre el G. Călinescu. Universitaromania lui Gonzalv Ionescu merge pînă acolo, încît împarte lumea în universitari și nonuniversitari, aceștia din urmă echivalînd cu o condiție umilă, în vreme ce titlul de profesor e sinonim la el cu „lord". Este, firește, o ideație extaziată pur exterior, în forme și ceremonial, de lumea universitară. Eficiența, idealul științific și instructiv lipsesc cu desăvîrșire. Orice rivalitate în calea visului său universitar, Gonzalv Ionescu o etichetează, în schimb, ca fiind incompetență profesională. Pe Conțescu îl critică pentru „carența bibliografică" ; argumentul său însă este întotdeauna formal și niciodată de conținut. Note specifice și diferențiate capătă și inadecvarea intelectuală a lui Dan Bogdan și Conțescu. Respectivii sînt *în interiorul* cetății universitare, ajunșii, asediații lui Gonzalv Ionescu. Departe de a avea „lenea muncii obligate", ca Hagienuș și Panait Suflețel, Dan Bogdan și Conțescu sînt capabili de efort intelectual, uimind prin entuziasm și tenacitate scientistă. Spiritul lor necreator se trădează prin neputința de a depăși nivelul erudiției cantitative, fiind aserviți acestei „sete de cunoaștere generală". Doctor în fizică, cu specializare în optică, Dan Bogdan manifestă tendința paradoxală „de a diserta în domeniul filozofiei și a se

menţine pe poziţii strict teoretice", deşi n-avea „nici o aptitudine de metafizician". De asemenea ideile teoretice ale lui Conţescu, pentru care irosea un imens volum de muncă, sînt luate în derîdere chiar de proprii săi studenţi, care manifestau mai multă intuiţie ştiinţifică decît universitarul.

Diferenţierea complexă a profilului moral, pe care o semnalăm ca ilustrînd tendinţa spre portret total, atinge nu numai zona specificităţii intelectuale a personajului, ci şi aria sentimentului, a reacţiei temperamentale, a stărilor de spirit. Formată din intelectuali de provenienţă burgheză şi rurală ori din reprezentanţi tipici ai aristocraţiei valahe, umanitatea din romanele lui G. Călinescu concentrează sentimente care definesc regimul ei spiritual caracteristic. În general, ponderea mare o are sentimentul strict circumscris individului, denotînd fie *capacitatea de adaptare, fie orgoliul de reprezentare a castei.* Paleta sentimentelor în portretul călinescian este restrînsă categorial, caracteristică fiind complexitatea de nuanţă, de combinare şi de intensitate. Lipsesc de pe această paletă o serie întreagă de sentimente larg omeneşti, cum ar fi mila, duioşia, spiritul de echitate, modestia, sinceritatea, prietenia, chiar durerea şi deznădejdea. Ideea de suferinţă e coborîtă la un nivel subsidiar, egal şi inexpresiv.

Descriind în romanele sale pe un fundal larg criza individualismului burghez, G. Călinescu a proiectat, desigur, un univers etic şi sufletesc compatibil, încorporat definitoriu acestei crize. Acel adagiu al lui Ioanide în timp ce contempla „talciocul" : „lipsa de demnitate e uneori grandioasă", trebuie înţeles, incluzînd aici şi romanul *Bietul Ioanide,* ca o judecată etică fundamentală cu privire la eroii lui G. Călinescu, exceptîndu-i, desigur, pe Ioanide şi pe reprezentanţii noii lumi din *Scrinul negru.* Sentimentul de proprietate, cu marile lui propensiuni şi difuziuni : ambiţia, orgoliul, invidia, disimulaţia, neîncrederea, malignitatea, suspiciunea, ura, frica, prudenţa, înclinaţia spre gratuit, formează esenţele tari ale universului de sentimente din lumea descrisă de G. Călinescu. E aici, evident, chimia psihologică a acestei lipse de demnitate, în ultimă instanţă explicabilă prin determinantul social-istoric insalubru, conducînd la stereoti-

pie și la automatisme. Oricare dintre aceste sentimente poate fi ilustrat, în dozaj și regim distincte, la mulți dintre eroii lui G. Călinescu. Această pastă sentimentală negativă sau negativizată prin regim de viață se mulează diferențiat, într-o mecanică morală și temperamentală proprie fiecărui personaj. Să ne oprim puțin asupra sentimentului familial, de mare rezonanță în epica autorului, pentru a depista ipostazele individualizante, distincte în care apare.

Dacă G. Călinescu a închinat în *Cartea nunții* un imn procreației ca supremă împlinire și menire erotică, familia, în schimb, pe fundalul individualismului burghez, îi prilejuiește o ironie tragică, dizolvantă. Lupta pentru viață în condițiile moralei *homo homini lupus* transformă familia într-o manifestare gregară și primitivă. Etica familială, traumatizată de interesul material și de existența dură, se destramă sau ajunge fixație de maniac. Sentimentul matern față de Titi al Aglaei, care nu ezită să-și interneze soțul într-un ospiciu spre a scăpa de el sau să pîndească decesul fratelui ei, Moș Costache Giurgiuveanu, devine instinct animalic pur. Situația rafinatului orientalist Hagienuș, deși la distanță de Aglae, se situează pe aceeași linie. Hagienuș concepe sufletește un etern prezent familial și de aceea trăiește în cultul nevestei decedate, al cărei sarcofag îl ține în casă. Hagienuș nu este totuși un Père Goriot, sacrificat de absolutul dragostei paterne (el va ști, disimulînd, să încetinească ritmul acestui sacrificiu) ; între el și familie se interpune un alt absolut, acela al pasiunii de colecționar. Fixația familistă a lui Gonzalv Ionescu e pe linia progeniturilor, indiferent la sentimentul de soț, schimbînd imperturbabil trei neveste cu instinctul „că toți pruncii produși de soțiile sale sînt exclusiv ai lui" și de aceea îi aparțin. Ioanide va reflecta copios asupra instinctului patern bizar al lui Gonzalv Ionescu, afirmînd ironic că Stolz, cîinele său, „are o moralitate superioară lui Gonzalv". Surprins de docilitatea fostelor sale soții, care acceptaseră să fie abandonate și să-i lase copiii, Ioanide conchide că Gonzalv Ionescu e un „Casanova sui-generis", în fața căruia „Byron și Chateaubriand ar eșua lamentabil, cel puțin în sfera în care se învîrtește. E așa de convins de avantajul pentru o femeie de a se mărita cu el, încît pro-

duce o fascinație, un fenomen de persuasiune absurdă. N-are tracul ieșit din considerație pentru femeie". Este, cu alte cuvinte, un egotic al instinctului patern, concedîndu-și drepturi de proprietar asupra progeniturilor în totală liniște etică. Panait Sufletel are, de asemenea, un mod propriu de fixație familială : clasicistul e tutelat deplin de soție, care-i cenzurează cu rigoare programul zilei. Ioanide îl comentează și pe el cu malițiozitate, dar nu fără oarecare temei : „Femeia la țară e un factor neglijat de bărbat. Sufletel, ajuns la stadiul civilizației, a ajuns în extrema opusă, e mirat de situația de a se închina femeii, a devenit feudal, avînd plăcerea supliciului". Pentru Pomponescu, în fond un defetist lucid, familia e mediul său tonifiant, statul-major al întreprinderilor sale de afirmare politică. „Doamna Pomponescu-mamă și doamna Pomponescu-consoartă", singurele ființe care aveau în mod sincer un cult față de el, întrețineau cu tact anticamera de solicitanți, de care simțea, fără s-o arate, atîta nevoie ministeriabilul.

În fața acestor pilde de fixație nocivă a sentimentului familial, e cazul să vedem în abstragerea lui Ioanide o replică deliberată. Situația lui Ioanide, deși antipodică, e plasată tot în sensul degradării conceptului de familie în cadrul individualismului burghez. Ioanide, atît de eficient în profesiune, de independent și de lucid în societate și în judecățile emise despre oameni, în legătură cu familia sa este de o paradoxală paralizie a inițiativei și a lucidității. Abstragerea sa casnică e exagerată pe linia destinului omului de geniu, a adaptatului superior, care, pentru a se realiza, are nevoie de o oarecare independență în societate și în familie. Situația sa este eminamente tragică și se soldează catastrofic prin moartea celor doi copii, Pica și Tudorel, reeditînd simbolul creației prin sacrificiu al meșterului Manole.

Intenția deliberată a lui Călinescu de a opune fixației familiste patologice exemplul antipodic, de mare degajare și independență, ni se pare evidentă. Ioanide se constituie și din acest punct de vedere ca dimensiune, raport înalt, element de contrast, servind ironia prin care G. Călinescu biciuiește conștiința acut terestră, burgheză. Deși își iubește în felul său copiii și nutrește un cult, de compensație am zice, pentru soție, Ioanide își consideră fa-

milia o compatibilitate curentă, sufletească, ceva ca aerul pe care-l respiră, ca mîna care-l slujește, motiv pentru care nu se simte solicitat responsabil. E în această atitudine, care nu înseamnă numaidecît dezumanizare, un mod de organizare al artistului, pentru care contează în primul rînd creația. În acest regim, tragedia familială nu va întrerupe creația, superioara sa manie ideatică : noaptea dinaintea execuției lui Tudorel, Ioanide și-o va petrece la planșeta de lucru. Intenția programatică a autorului se trădează chiar din felul în care e realizată artistic.

În genere, trebuie să spunem că fixația familistă în cazul Hagienuș, Gonzalv Ionescu, Pomponescu și Panait Sufletel convinge mai mult decît exemplul contrastant al arhitectului, fiindcă primul caz ține de o patologie a seriei, iar celălalt de una a excepției, a insului superior. Se naște astfel o contradicție artistică, din care talentul lui G. Călinescu, după părerea noastră, n-a ieșit întru totul învingător. Dacă acceptăm detașarea lui Ioanide în viața casnică (în cadrul tendinței arhitectului de a neutraliza însemnătatea lucrurilor în afara interesului său pentru creație, „bubosul", „primitivul" Gavrilcea îi apare, de pildă, la același nivel de agasare ca amănuntele ambiante minime : un nasture rupt, un pahar nespălat etc.), mai puțin veridică ne apare lipsa de mobilitate a pătrunderii sale în universul său casnic. Ioanide, spirit de mare finețe, intuind rapid personalitatea oamenilor și concurînd prin aceasta autorul în vocație portretistică, operează un detectivism greoi, sub nivelul lui Sufletel, pentru a distinge natura preocupărilor oculte ale lui Tudorel, pe care dealtfel le cunoaște toată lumea. Se creează astfel o impresie distonantă de infantilitate, din care eroul însuși vrea să iasă, cînd, într-o discuție cu Gaittany, mimează cu deliberare necunoașterea faptului că e război. În fine, afectarea lui Ioanide în legătură cu tragicul destin al lui Tudorel se manifestă prea intelectual, tînărul devenind pentru el mai mult prilej de elucidare teoretică. Oricît de conformă cu linia personajului ar fi o atare atitudine, suferința lui Ioanide e doar sugerată și se poate aprecia că abstragerea lui Ioanide a reușit oarecum dincolo de limită. Nu întîmplător în *Scrinul negru* G. Călinescu îi atribuie corectiv masca de tristețe permanentă

care surprindea pe madam Valsamaky-Farfara. Veridică, în linii mari, această evoluție a lui Ioanide nu mobilizează armonic marile calități ale artei portretistice a lui G. Călinescu, poate tocmai datorită tendinței demonstrative de care aminteam.

Călinescu manifestă o vădită satisfacție de a marca temperamental personajul. Marea diferențiere a tipurilor, pe care am urmărit-o în cîteva dintre multiplele ei înfățișări, atinge prin această tentă de relief individual un grad adesea abisal. Sîntem tentați să amintim unul dintre momentele de mari delicii din întreaga sa proză : discuția dintre Panait Sufleţel și prințul Hangerliu din palatul de austeritate scăpătată a acestuia. Chiar ideea asocierii a două temperamente atît de deosebite a furnizat, desigur, dinainte scriitorului savoarea unui comic gras, oarecum în sine. Comicul merge însă perfect pe linii temperamentale și caricatura, oricît de îngroșată, e de mare efect. Temperamentul adaptiv al clasicistului îl determină pe acesta să accepte mecanic bucata de floarea-soarelui din care spărgea semințe Hangerliu și, la constatarea că „e frig al dracului, domnule!", făcută de prinț, să-și dezvăluie ca un arc ticul clasicist : „Boeru devine pervers!". „Suspendînd despicarea unei semințe", Hangerliu îl întreabă „din maliție" :

„— Crezi că ești urmărit ? Posibil, am să mă interesez.

Sînt canalii în stare să dea informații eronate, ca să mă piarză. Eu simpatizez cu popoarele tinere, am făcut studii în Germania, în Italia. *Giovinezza, giovinezza...*

— *...Prima ...ve...ra di bel-le-e-e-e-e-z-za !* continuă cîntînd Hangerliu, foarte gros.

Ca să nu distoneze, Sufleţel făcu și el din cap și buze gestul de a intona marșul".

În fața unui temperament atît de stupefiant ca acela al prințului Hangerliu, temperamentul anxios al clasicistului are o explozie reflexă, ca în fața unui pericol. Hangienuș, la rîndul său, temperamental, e un voluptos cinic al disimulației, al discreției complice, bucurîndu-se „cînd întîlnea pe cineva în situații dificile". Supărarea sau afectarea se manifestă la el sub forma lamentației patetice, lăcrimînd repede ca o femeie bătrînă. Emotivitatea

sa e însă de suprafață, deseori din motive tactice. În fața unei antichități de artă, fața sa capătă iluminarea extatică a unui Harpagon, de pură idolatrie posesivă. Pomponescu e un infatuat dificil, așteptînd adulația, dar suspicios la calitatea ei, avînd deci temperamental o insatisfacție morală și dozîndu-și de aceea „amabilitatea cu ura". Poza discretă, disimulația delicată sînt pe gustul său ; nostalgia, autodeprecierea cu măsură, elegantă, politețea oficioasă, de prestigiu, cu nuanțe sînt clișeele sale preferate. Sociabil din fire, el va cultiva totuși „o ușoară mizantropie", după cum „prețuia senzația de tensiune morală și intelectuală". El este reprezentantul vetust al unei perioade de liberalism politic în tradiția formelor, în contrast cu vremurile noi care aduceau în prim plan pe Gavrilcea. Erotic, temperamentul lui manifesta aceeași pedanterie de distincție oficioasă, convertind și mascînd gestul senzual. Spre deosebire de el, Ioanide e intempestiv și întreprinzător în dragoste, acționînd descoperit și natural, în gest eminescian. Asemenea distincții temperamentale sînt încorporate în arta portretistică a lui G. Călinescu în legătură cu multe personaje, unele chiar secundare.

Portretul de extensiune practicat de Călinescu și devenit mod de construcție a personajului conturează în cele din urmă viziuni proprii despre univers la multe dintre aceste personaje. Într-o scrisoare către Al. Piru, Călinescu face o distincție între eroii din *Enigma Otiliei*, la care cultura nu reprezenta decît „o formă de educație și un instrument practic", și personajele din *Bietul Ioanide*, care se ridică la viziuni proprii despre univers. „Conțescu — spune Călinescu — cunoaște lumea sub unghiul geologicului... Hagienuș e moralist, cunoscător al filozofilor greci, cinismul lui se înscrie în sfera unor gîndiri etice [...]. Ioanide are mereu în față antinomia : construcția umană — eroziune a universului... Tudorel, Carababă au spasmul revelării lor prin forță, sînt din familia aventurierilor cu nuanțe"[4] etc. Afirmațiile, firești, au acoperire în operă, subliniind de fapt marea sa apli-

[4] *Mărturisiri despre „Bietul Ioanide" (Scrisoare către Al. Piru din 8 februarie 1950)*, în „Gazeta literară", XIII (1966), nr. 11 (17 martie).

cație de a da un profund relief personajelor sale, de a crea mari dimensiuni portretului lor moral.

3. TIMPUL CA DIMENSIUNE ȘI MIJLOC

Creație purtînd virtuțiile marii arte, proza lui G. Călinescu se resimte puternic de infuzia *timpului*. Factorul temporal este implicat masiv și diversificat în operă, captat deopotrivă de sagacitatea artistului și a gînditorului.

Timpul se reflectă în operă în modalități multiple : *timpul istoric*, cu fiziologia claselor și a generațiilor în etape diferite ale istoriei ; *timpul demiurgic*, al creatorului în raport cu istoria, cu arta și cu propria sa condiție biologică ; *timpul fizic*, cu pictura avariilor în natura umană și în lumea obiectelor, a istoriei ; în fine, *timpul categorie gramaticală*, ca tehnică artistică sau ca mod genetic al ironiei călinesciene etc. În ansamblu, o reflectare amplă a dimensiunii temporale constituie unul dintre aspectele de modernitate și de originalitate ale prozei lui G. Călinescu. Vom analiza marea sa aplicație în a folosi timpul ca mijloc de caracterizare în portret, în arta construcției personajelor.

Pentru G. Călinescu, cadrul social-istoric a constituit un obiect programat al creației și, cum se vede bine în romanele sale, unul dintre cele mai ambițioase. Dacă ne gîndim că *Bietul Ioanide* și chiar *Enigma Otiliei* surprind în ultimă instanță criza individualismului burghez, deci o anumită stabilitate istorică a evoluției societății românești, dacă avem în vedere cele două planuri temporale, istoric diferite și chiar antipodice în care e implicat destinul artistului de geniu, aristocrația valahă și intelectualitatea burgheză, avem conturată *întinderea perspectivei istorice* în roman.

Dacă ne referim, de pildă, la imaginea aristocrației, se poate afirma că G. Călinescu, după Duiliu Zamfirescu, Gib I. Mihăescu și Matei Caragiale, rămîne cel mai fin analist al psihologiei și fiziologiei aristocrate, și aceasta în ipoteze istorice „vitrege“ pentru clasă. Maniera sa de a descrie aristocrația se particularizează prin viziune și

atitudine, scriitorul apropiindu-se aproape clinic de obiect și urmărind cu acuitate spiritul de castă al aristocrației, ceea ce el crede a defini „aristocratismul". Modul cum a reflectat în romanele sale aristocrația este anticipat teoretic de multe dintre referirile critice cuprinse în *Istoria literaturii române...*, îndeosebi la Duiliu Zamfirescu și la Gib I. Mihăescu. Criticul crede, de pildă, că, în timp ce D. Zamfirescu „își făcuse despre boierie o idee cu totul superficială", zugrăvind-o mai mult exterior, și nu în resorturile interne ale mentalității, Gib I. Mihăescu este „mai aproape de realitate prin încercarea de a zugrăvi aristocrația noastră în spiritul ei de castă".

Disocierea ni se pare a fi de finețe și de pătrundere. Firește, Duiliu Zamfirescu zugrăvea aristocrația unei anumite epoci, în care existau „boieri încă puternici politicește și patrioți care puteau admite căsătoria simbolică cu o țărancă ardeleancă". „Intuiția lui Gib I. Mihăescu — arată G. Călinescu —, ieșită dintr-o secretă ostilitate, e mai aproape de adevăr, întrucît o clasă se apără nu prin meritul indivizilor săi (merit care e anarhic, indecent), ci prin ireductibilitate, prin închiderea porților ; nu există aristocrați, există o aristocrație".

Înfățișarea aristocrației și a spiritului ei de castă, constituie pentru Călinescu obiectul analizei epice. Întreaga mecanică intimă a aristocratului, cu automatismele, ritualul, gestica, atitudinea și chiar concepția sa, în speță întreaga lui fiziologie, este relevată în condiții istorice dinamice, care proiectează asupra castei fascicule puternice de lumină. Adecvînd atît de precis și de minuțios psihologia aristocrată la condiția istorică-socială nouă, scriitorul adoptă distanța obiectivă, analitică, plasîndu-se în zone din care distinge ridicolul, moartea fără glorie a unei clase.

Cu G. Călinescu sîntem departe de viziunea compătimitoare a semănătoriștilor, de ideea naivă a posibilității regenerării morale și biologice a aristocrației (Duiliu Zamfirescu) și de „secreta ostilitate" a lui Gib I. Mihăescu, care viza de fapt spiritul închis și impenetrabil al castei, după cum sîntem departe simpatetic de *Craii de Curtea Veche* a lui Matei Caragiale. Ironia lui G. Călinescu irumpe din marele contrast pe care-l formează orgoliul castei de a dura în pofida istoriei care o pulverizează. In-

cisivitatea romancierului este alimentată amplu de evenimentul istoric-social. Marele său merit rezidă în sensibilitatea înregistrării și a notării reacțiilor aristocratului, așa cum face, de pildă, în *Scrinul negru*. Pensionarii „talciocului", care-și poartă zdrențele ca pe o uniformă, gravitează în jurul prințesei Hangerliu dintr-un reflex al spiritului de grup, care nu-i putea apărea scriitorului, la distanța sa obiectivă, decît ca manifestare servilă a unei clase în fața istoriei.

Dincolo de această cuprindere orizontală a istoricului și socialului în romanul lui G. Călinescu, se poate vorbi și de un alt mod de abordare, vertical, adică de măsura în care elementul social-istoric este implicat în anatomia operei. Ca orice literatură majoră, proza lui G. Călinescu este o literatură de idei, fapt relevat de critica noastră uneori abuziv, mergîndu-se pînă acolo încît romanele sale au fost definite ca operă pur abstractă, antiistorică, un fel de *conte philosophique*. Asemenea absolutizări înlătură și neagă cu totul puternica amprentă istorică-socială pe care o au romanele lui G. Călinescu. Am spus că istoria și societatea, destinul unor clase și categorii sociale au constituit o preocupare programată a sa, care respinge *de plano* asemenea exagerări.

În structura însăși a prozei lui G. Călinescu se poate vorbi, pe de altă parte, și de o masivă implicare a timpului istoric, a adevărului social. Personajele din romanele sale nu sînt pure ipostaze morale sau spirituale, oricît de ispititoare ar fi formula, ci poartă o evidentă carnație și amprentă socială, uneori de o precizie istorică uimitoare. Deși saturat de speculații și de ideologie, el a avut un adevărat cult al concretului, fiind interesat la maximum de biografie, de amănuntul exterior, de lumea inertă a obiectelor, de anecdotică. Datorită acestei abundențe a concretului caracterologic, în *Bietul Ioanide* evenimente politice importante sînt consemnate uneori lapidar (declanșarea războiului), romanele netrăind astfel prin desfășurarea epică. Aceasta nu înseamnă însă absența elementului social-istoric, care este considerat masiv și absorbit în construcția personajelor. Intelectualii sterili din *Bietul Ioanide* (Hagienuș, Panait Sufletel, Gonzalv Ionescu, Gulimănescu ș.a.) aparțin unei epoci și pot fi înțeleși numai prin aceasta. Nimeni ca G. Călinescu

n-a descris mai bine în literatura română sterilitatea și capitularea intelectualilor, facilitatea traiului egotic al unei părți a intelectualității în condițiile societății burgheze.

Portretul acestei lumi, atît de minuțios și distinct conturat de la un personaj la altul, este un portret de dificultate, de cunoaștere și de specializare a observației, ceea ce a cerut o maximă considerare și filtrare a adevărului social. Prin ele însele, automatismele sufletești sînt de adaptare, reflexe determinate într-un fel sau altul de împrejurări și de realități sociale.

Rafinamentul și originalitatea metodei lui G. Călinescu constau, printre altele, în aceea de a fi intuit și zugrăvit raporturi și situații sociale prin *elementul de mecanică sufletească*, prin notarea automatismelor, a ideației monomanice, a ticurilor de comportament, a tabieturilor. *Este vorba deci de capacitatea observației sale caracterologice de a avea o semnificație social-istorică.* Pentru un ochi cît de cît atent, sufrageria familiei Pomponescu, cu ceremonialul diurn dintre soție, mamă și ministeriabil, concentrează o mică istorie a moravurilor politice ale vremii. Se poate afirma cu privire aproape la fiecare personaj (Gaittany, Gavrilcea, Pomponescu, ca să nu mai amintim de reprezentanții aristocrației) că timpul istoric marchează esențial modul de existență și de construcție al portretului.

Cea mai mare parte a eroilor lui G. Călinescu sînt prin excelență lipsiți de fior metafizic. Faptul conduce nemijlocit la natura lor morală. Se știe că aceste personaje se grupează, în genere, pe coordonata individualismului, a ambiției devorante. Arivistul, chiar de tip intelectual, încalcă dinamica lumii, unidimensionează totul în funcție de ambiție și de sine. Acest refuz de a intui proporțiile, maladie proprie egocentricului, angajează și factorul timp. Ca orice manie, și mania arivistă tinde a deveni un *perpetuum mobile,* un fel de mișcare transferată în infinit. Lupta tenace a lui Gonzalv Ionescu pentru cucerirea unei catedre universitare și succesivele îmbolnăviri și însănătoșiri ale rezistentului Conțescu au ceva din senzaționalul epopeic, în care timpul este încetinit, adus la inexpresie, aproape anulat. Dacă am presupune un aproximativ simț metafizic la Gonzalv Ionescu,

tipul ar deveni de neconceput. În realitate, el are tot atîta pe cît poate avea un cioclu : pîndește avid fiecare deces în lumea universitarilor cu specialitatea tangentă cu a sa și mintal i-a ucis pe toți, ca de atîtea ori pe Conțescu. Automatismul sociabilității la Gaittany respinge *de plano* ideea de caducitate, zîmbetele sale dozate și limbajul spectaculos al mîinii, mereu aceleași, refuzîndu-se neantului. Se poate presupune ușor un ultim gest al lui Gaittany înainte de moarte : consultarea reflexă a carnetului său de vizite zilnice.

Această absență a conștiinței timpului la cele mai multe dintre personaje nu este doar un mod subtil al ironiei lui G. Călinescu, ci și un mijloc de a sublinia tarele individualismului. Ironia sa fină capătă de atîtea ori un impuls din adînc, filozofic. Bătrîn și bolnav, universitarul Conțescu etalează în fața lui Ioanide, care trebuia să-i construiască o casă la țară, proiecte științifice vaste, într-o totală liniște față de viitor. „Dar *à propos* — întreabă Ioanide — cît vor dura explorațiile dumitale ! Zece-cincisprezece ani, fu răspunsul". Călinescu notează deconcertarea lui Ioanide în fața acestui optimism masiv, subliniind de fapt tocmai detașarea sa completă de factorul timp : „Avusese o mătușă — transcrie autorul gîndul lui Ioanide — care în vîrstă de optzeci și patru de ani era foarte agasată de o albeață la un ochi ce se agrava mereu cu toate tratamentele.

— Cum — se indigna ea — toată viața am să rămîn așa ? Ea spunea «toată viața» ca și cînd milenii de existență s-ar fi deschis înainte-i".

Ironia lui G. Călinescu față de personajele sale în legătură cu timpul nu exclude însă un interes, am zice admirativ, de ordin strict artistic. Însă el nu s-a arătat preocupat de inadaptabilii înfrînți și sensibili la caducitate, ci a înclinat mai mult spre ariviști, care exprimă oricum un tonus vital. Gonzalv Ionescu cheltuiește în acțiunea sa de a cuceri catedra universitară energii și strategii demne de un organizator. Conțescu, de asemenea, exprimă o forță de viață neobișnuită, fiind cu totul imun din punct de vedere afectiv la asediul intermitent al maladiilor. Departe de a fi ipohondru, el „punea temei în medicul său curant, precum credea în știința geografică". Deși era „la o etate cînd trebuia să se exerciteze în sen-

timentul zădărniciei“, Conțescu combătea răbdător și tenace bolile, „deloc pasibil de gînduri sinistre...], cu dosarul medical într-o parte, cu tratatul de medicină într-alta...“. Interesul cu care Ioanide și, prin el, autorul urmăresc duelul acestor personaje, niște „dobitoci“, cum zice arhitectul, se explică prin spectacolul de forță și de energie egoistă pe care-l oferă la adăpost de orice metafizică. Timpul, am zice, nu crește această antinomie cu natura morală ; dimpotrivă, el descrește, pierzînd din implacabil.

Există însă în portretul călinescian și o implicație activă a timpului, care se pretează la multe sugestii pentru a întregi profilul moral al personajelor. Antinomia timp-existență, latentă, sugerată în cazul celor mai multe personaje pragmatice, devine în cazul altor personaje însumată organic universului moral. Dacă absența conștiinței timpului este pentru G. Călinescu o modalitate necesară de a dimensiona psihologia esențialmente pedestră, prezența acestei conștiințe investește spiritualitatea tipurilor, chiar dacă aceasta poate conduce uneori la o finalitate tragică. Vom stărui în primul rînd asupra acestui raport cu timpul la arhitectul Ioanide.

Natură superioară, de ordinul genialității, a insului care prefigurează un avanpost al condiției umane, Ioanide este structural sensibil la factorul timp. Fără a exprima tragismul lui Michelangelo în intuirea timpului, Ioanide amintește totuși, în modalitatea de a-și raporta destinul la ineluctabila petrecere a universului, de titanismul omului Renașterii. Aspirația sa este aceea de a opune omnipotenței lui Kronos absolutul artei, creația umană durabilă, proiecția peste veacuri a individualității și a generației creatoare. Arhitect, el va înclina de aceea către marea construcție-monument, păstrătoare, ca și vestigiile arhitectonice ale antichității, a fizionomiei celui care a creat-o. „Oamenii — spune el — nu construiesc din instinct practic, ci pentru a-și semnala viitorului trecerea pe pămînt. Casa e un apel în pustiu. De aceea, anticii, mai puțin păstrători de confort și cu mare sentiment al infinitului, construiau colosal“. Grandiosul și monumentalul sînt prospectări în timp prin acumulare trainică, spațială. Ioanide va construi de aceea edificii și catedrale, visînd chiar o construcție-monument central al Bucureș-

tiului după exemplul Luvrului și al Kremlinului. Travaliul mărunt, comenzile pentru prieteni și cunoscuți sînt clipe de odihnă ale artistului, laborioase totuși, în vederea creației esențiale, a operelor, cum se exprimă Ioanide „de ficțiune plastică". Capacitatea de rezistență a materialului de construcție cheamă, de asemenea, preferința arhitectului. Casa lui Butoescu-Boticelli, antreprenorul său, îl surprinde neplăcut nu prin masivitatea componentelor ei, ci prin lipsa de stil a ansamblului, prin gustul grosier al proprietarului. Construcțiile hibride, făcute din paiantă, ca un decor, îl iritau : „O casă cu pretenții de palat, care se scutură cînd dau cu pumnul în ea, mă întristează [...]. Știu că ce fac e perisabil dar cel puțin să am iluzia că durează măcar cîteva secole".

În citadinismul ferm al lui Ioanide nu vedem numai o deformație ideatică a artistului-arhitect, ci și o modalitate de a corecta dimensiunea temporală. Spațialitatea asociază ideea de timp ; prin urmare, subjugarea spațiului prin monumentalitate arhitectonică, prin întinderea cetății, liniștește spiritul. Ioanide își organizează viața ca un mod de a se prelungi dincolo de durata existenței ; timpul restrîns al existenței pregătește la el timpul peren al operei. Felix Sima din *Enigma Otiliei*, personificînd tinerețea, perioada de formare a insului superior, anunță acea disciplină severă a arhitectului Ioanide, în care viața se unidimensionează în funcție de creație. Monomania superioară a lui Ioanide tinde să exprime sensul general al creației umane. Viața omului în destinul lui Ioanide prezintă de asemenea un anumit raport cu timpul. Mai întîi detașarea lui Ioanide de contingent, larg comentată de critică, exprimă, dincolo de raportul cu societatea, raportul cu timpul pe linia aceleiași aspirații a lui Ioanide de a se dedica creației. Omul este însă sensibil la lucrarea vremii, înregistrînd-o cu o percepție deosebit de precisă și de materială, în care se trădează deopotrivă artistul, filozoful și savantul. Avariile timpului, pe care le notează la alții, îi comunică propria-i fragilitate, de aceea Ioanide va întîrzia rareori în contemplarea lor. Iată cum examinează el procesul involutiv al doamnei Valsamaky-Farfara : „Observase o nouă stratificare a fălcilor, un seism discret al întregii mușchiulaturi, acuzînd senilizarea. Stucatura de pudră sublinia fenomenul în chipul cel mai

flagrant. Aducîndu-și aminte de obrajii ei de altădată, netezi ca porțelanul, Ioanide simți un fior moral pe care căuta să și-l anuleze învîrtind lingurița în ceașcă. Era de aceeași vîrstă cu doamna Valsamaky-Farfara și peripețiile organice ale prietenei sale îl tulburau ca un aviz pentru sine citit în oglindă. Madam Farfara nu mai avea parfum biologic, mirosea a colonie și a cold-cream. Își ascundea involuția cu procedee chimice. Prin mîneca ei de dantelă neagră, lui Ioanide i se păru a distinge un braț violaceu și flasc".

Cînd pragmaticul Conțescu îi expune vastele sale proiecte științifice, Ioanide are asupră-și un gest repetat de energie pentru a se sustrage reflecțiilor firești : „Ioanide se plesni cu mănușa de antilopă peste mînă ca să-și disimuleze gîndurile". Sau în alt moment al aceluiași dialog : „Ioanide plesni iarăși cu mănușa". Gestul e revelator, semnalînd un anumit raport al lui Ioanide cu timpul în planul vieții materiale. Dacă detașarea de contingent îl cîștigă pentru creație, eliberarea spiritului de angoasa metafizică, atît de aferentă artistului, îi furnizează un regim sufletesc propice travaliului. De aceea Ioanide nu va întîrzia asupra efectelor timpului, tendința sa fiind aceea de a-l dezgoli de metafizică : „Dacă vreunul — arată autorul — îi amintea că a îmbătrînit, Ioanide replica îndată că într-adevăr îmbătrînise cu exact atîția ani ca și interlocutorul său". Oprindu-se în cimitir — trebuind să execute la comanda lui Hagienuș un cavou — în fața unui mormînt neglijat, „Ioanide își goni reflecțiile cu violență, ca să nu-i turbure încrederea profesională în valoarea operelor umane". Și cu plaivazul de tîmplar va face, cu impietate, socoteli chiar pe lespedea care cu o clipă înainte îi stîrnise reflecții pesimiste. Este, în fond, autodisciplina omului de creație care se dedică integral actului creator. Ioanide va practica chiar o cochetărie sui-generis cu timpul, un fel de terapeutică esențială, în care raderea capului, pentru a neutraliza albirea, este actul prim și în același timp simbolic. Ceea ce vrea el să evite nu este conștiința trecerii ireparabile a timpului, conștiință pe care o avea în formă superioară, sublimată —, ci atingerea stadiului „demisiei morale". Vîrsta biologică și spirituală pe care vrea s-o permanentizeze cît mai mult este maturitatea activă, creatoare. Detașarea sa de contingent, ati-

tudinea egală față de timp ca efect material asupra sa, indiferența vestimentară chiar (cu Pica la braț, uită că e în salopetă), toate acestea îi conferă aerul de soldat sever al artei, atît de propriu artistului Renașterii. Implicația aceasta superioară a modalității timpului conferă portretului lui Ioanide articulații de geniu, arhitectul devenind el însuși față de celelalte personaje (îndeosebi față de Pomponescu) o dimensiune majoră, un obiect de raport, așa cum este de fapt timpul pentru Ioanide.

Implicarea sensibilă a timpului devine un mod de a crea și portretul lui Pascalopol. Vom observa, din capul locului, că Pascalopol nu are nimic comic sau grotesc, ca aproape toate personajele lui G. Călinescu. Explicația vine de acolo că Pascalopol e înnobilat prin luciditatea față de timp, care-i circumscrie de fapt și drama. Un bărbat în pragul bătrîneții se îndrăgostește profund de o fată, avînd, i se pare, toate atributele feminității, pe care nu le întîlnise niciodată astfel împlinite. Povestea e comună și nu ar fi dramatică dacă personajul n-ar avea, tot atît de adînc ca și afecțiunea pentru Otilia, sentimentul timpului neiertător. Un Pascalopol pragmatic, fără fior metafizic, ar fi evoluat ridicol, ca amorezii decrepiți ai lui Molière. Personajul lui G. Călinescu e tratat însă grav, fiindcă prin luciditate și conștiința timpului exprima o ipostază umană dramatică. Intuim gravitatea timpului încă din paginile de început ale romanului :

„Otilia vru cu orice chip să se urce într-un pod de fîn, spre veselia sfioasă a țăranilor. Nimerise scara tare, cu trepte de nuia groasă de alun, care se afla înăutrul șopronului pentru căruțe și se urcă repede, invitînd și pe ceilalți :

— Pascalopol, nu vii ? Hai, te rog vino !

Pascalopol se arătă însă puțin contrariat de această invitație și se scuză. Otilia apăruse în fereastra podului și făcea de acolo semne de delicii.

— Felix, suie-te să vezi ce fîn moale.

Moșierul, nemaigăsind alt chip de a fi pe placul Otiliei, făcu semn lui Felix să se urce.

— Vai ce stoguri se văd pe cîmp ! Ale cui sînt ?

— Ale mele sînt, zise Pascalopol *obidit*".

Obidit, relevă bine dificultatea esențială a personajului, și toată scena ar putea avea valoare simbolică, suge-

rînd fixitatea locurilor celor trei personaje în scara timpului.

Să lăsăm însă personajul să se dezvăluie el însuși, în confesiunea patetică și sinceră pe care i-o face lui Felix, de fapt rivalul său avantajat de tinerețea sa :

„[...] În sufletul meu de moșier prozaic se ascunde puțin romantism. O cunosc pe Otilia de cînd era mică și pot spune că a crescut sub ochii mei. Dacă Dumnezeu mi-ar fi dat libertatea să-mi fac femeia cum vreau eu, aș fi făcut-o ca pe domnișoara Otilia...". „Eu nu i-am cerut niciodată nimic domnișoarei Otilia și n-am prea stat să disting ce e patern și ce e viril în dragostea mea. Însă domnișoara Otilia mă înțelege, are nevoie de îngăduința mea și de... știu, vei ironiza în sinea dumitale... și de banii mei..." ; „aș fi fericit să vă știu fericiți. Pentru asta nu e nevoie să mă goniți (Pascalopol vorbea cu un gest de implorare, care mișcă pe Felix), sînt un om inofensiv. Ce primejdie pot reprezenta eu, om bătrîn, față de tinerețea dumitale ?..."

Deși redată de noi fragmentar, mărturisirea aceasta dezvăluie totuși luciditatea personajului, care-și intuiește situația fără să-și facă iluzii, dar și fără să renunțe la ele. Ipostaza de tolerat pe care o solicită nu-i stîrnește nici lui Felix și nici cititorului vreun sentiment penibil, *fiindcă reprezintă un ineluctabil compromis cu timpul, fără de care umilința nu este umilință.* Dacă tipologic-social Pascalopol este tipul moșierului cu complexe, amintind de Lai Cantacuzin, personajul sadovenian din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, complexul său îl apropie de Emil Codrescu din *Adela* lui Ibrăileanu. Aceeași criză a masculinității în raport cu timpul, la Codrescu cenzurată, inhibată de cerebralitate, la Pascalopol neascunsă, e recunoscută ca atare. Compromisul acestuia cu timpul rămîne, în fond, un mod de a se supune. Gestul viril se drapează la el în atitudine paternă! Felix e acceptat în jurul Otiliei într-o ordine firească, iar mediul din casa lui Moș Costache Giurgiuveanu, atît de nepotrivit cu firea și condiția moșierului, devine o inevitabilitate dorită. Adăugăm apoi aerul concesiv, politețea sensibilă și totodată rezervată, singurătatea tristă pe care o bănuim în spatele sociabilității, a ingratei sociabilități față de un Stănică Rațiu sau față de Aglae. Totul degajează suferința înțelegerii, adap-

tarea de compromis a bărbatului ajuns la o vîrstă critică în fața accidentului erotic. Acesta cu atît mai flagrant, cu cît Pascalopol deține paliativul independenței în societate prin avere. Drama timpului iremediabil structurează, așadar, potretul moral al personajului, unul dintre cele mai patetice din galeria călinesciană.

G. Călinescu este un autentic poet *al timpului*, un poet pentru care timpul nu este numai un prilej de meditație, ci și un instrument estetic.

4. DESCRIEREA EXTERIOARĂ A PERSONAJULUI

G. Călinescu a manifestat o vocație balzaciană în pictura exterioară a personajului, fapt semnalat în repetate rînduri de comentatorii săi. Deși n-a fost și nu putea fi un adept al teoriilor lui Lavater, atît de gustate în epoca lui Balzac, G. Călinescu ar fi putut încerca excelente „fiziologii" în genul acelui *Studiu despre moravuri pornind de la mănuși* sau al *Teoriei mersului*, pe care le-a scris autorul *Comediei umane*. Opera sa comunică adesea cu intenție asemenea „fiziologii", iar marele său talent portretistic, disociativ și de mare minuțiozitate, le-ar fi putut face posibile. În *Cartea nunții*, de pildă, Călinescu oferă prin intermediul lui Jim, mare născocitor de „teorii", notații de caracterologie din felul în care dorm oamenii : „Oamenii egoiști, comuni dorm pe abdomen, cu pumnii strînși sau înfipți în pernă. Zguduiți, dezveliți sau strînși într-un spațiu îngust, ei mîrîie în vis, trag perna sub ei, se răsucesc ca o clătită în plapumă, dezvelind pe vecinul eventual și se lățesc grohăitor în căldura așternutului. Ființele vulgare capătă înfățișări bestiale. Capul le cade moale pe spate, o sudoare subțire le învinețește fața, și gura le rămîne căscată, cu inegalități de maxilare, ca la șobolanii morți. Obezii, bătrînii au un somn vecin cu agonia. Membranele nasului fierb necontenit și gazele care tumefiază obrajii răzbat din cînd în cînd prin colțul gurii, într-o plesnitură scurtă de bășică deasupra unui castron în clocote. Femeile sînt mai hidoase. Părul jilav de sudoare li se lipește de frunte, fața, devenită cadaverică, își revelă ca sub lupă șanțurile epidermei, și un picior gol

alunecat afară din pat își resfiră degetele pătrate, bătătorite".

Asemenea generalizări, mai mult sau mai puțin relative, se întemeiază în orice caz pe un deosebit simț al observației exterioare. Evocarea fizică a personajului, pictura gestului, a vestimentației și a mediului ambiant concură la realizarea portretului de extensiune. Prozatorul nu se arată nici cu privire la portretizarea fizică la antipodul metodei istoricului literar. *Istoria literaturii române...*, ca și monografiile dedicate lui Eminescu, Creangă și Gr. Alexandrescu, abundă în notații privind înfățișarea, vestimentația, ambianța și comportamentul. Pe Eminescu, în monografia călinesciană, îl vedem fizic de-a lungul întregii sale vieți, fie datorită penelului portretistic al autorului monografiei, fie prin evocarea unor mărturii contemporane sau a unor pasaje din opera poetului.

Descrierea fizicului nu se realizează numai printr-o mare diferențiere, ci cuprinde întotdeauna sugestii complexe despre natura morală a personajului și modul său intim de viață. Talentul observației, intuiției și de disociere erudită pe care l-am constatat în portretul moral se validează și în conturarea exterioară a personajului. Schițele sale fizionomice degajează întotdeauna o impresie de observație pătrunzătoare, nemiloasă. Portretul tantei Caterina, ca să luăm exemplu din *Cartea nunții*, este un veritabil examen clinic de o expresie de mare plasticitate : „Fața rotundă, masivă, deși cu vagi umbre de senilitate, era de o luciditate cvasiartificială, efect a îndelungi tratamente cu unsori alcătuite în taină din ceară, ulei de migdale și spermanțet. Rețele dese de vinișoare îi brăzdau umerii obrajilor, astupîndu-i cu plăgi roșii, ca la păpuși, dar cu toată această înflorire exterioară, expresia generală, ajutată și de ochii mici serioși, era lipsită de feminitate. Obrazul ei de eunuc semăna cu un măr prea rumen pe dinafară și prea acru la mușcătură, și de bună seamă, avînd în vedere sterilitatea și lipsa afectivității, glandele ei interioare pluteau ca niște prune uscate într-un vin oțețit".

Fizionomia personajului atrage dominant atenția, mai rar în ipostaze statice. Dar chiar în asemenea situații, ca în exemplul de mai sus, ea comunică impresia de viață și de mișcare. Silvestru, mort și întins pe catafalc, se refuză

staticului, chipul său cunoscînd încă mișcarea, chiar dacă e o mișcare a devitalizării totale: „La început palid și inert, dar totuși carnal, Silvestru se prefăcu încetul cu încetul în os. Globurile ochilor se cufundară în gropile orbitelor și buzele se lipiră de dinți, scoțînd în evidență conturul dur al maxilarelor. Osul deveni unsuros și străveziu, și pe alocuri prinse plăci de sidef, iar perii bărbii părură înfipți într-o epidermă de ceară". Din acest moment Silvestru nu mai semăna cu el însuși de pînă ieri, și complet sidefat, se confundă cu florile și lemnul din jurul capului său.

Descripțiile globale ale fizicului, care în *Cartea nunții* sînt mai insistente, cerute de nevoia de a crea atmosferă și o anume ambianță umană, devin în *Bietul Ioanide* mai puțin frecvente, Călinescu insistînd mai mult pe reacții, pe mișcări și pe gesturi definitorii. Mișcările feței se particularizează de la un personaj la altul și pot deveni de mare semnificație. La Pomponescu, omul de stil și de ținută care cultivă temperanța gestului, mișcarea feței este cu deosebire elocventă pentru starea de spirit. Egal sau vag metamorfozat în dispozițiile sufletești liniștite, chipul lui Pomponescu devine patetic prin excelență cînd e vorba de orgoliu. Călinescu notează o serie mare de mișcări pe fața ministeriabilului, într-o gradație de nuanțe de la umbra imperceptibilă pînă la rictusul de ură. Cînd Gulimănescu îi spune „din maliție gratuită" că Sufletel e un mare admirator al lui Ioanide, Pomponescu „învinse o mică convulsie a feței". Cînd același Gulimănescu dă citire la o agapă unui articol elogios la adresa lui Ioanide, Pomponescu rămîne „perplex", cu chipul atins de „catalepsie". „Vestitorul specializat al tuturor lucrurilor neplăcute", Gulimănescu, îl informează prompt asupra proiectului de catedrală întocmit de Ioanide. „Înainte — notează cu acest prilej Călinescu — Pomponescu contrariat, își mușca mustața, lua poza lui tipică de melancolic infatuat, acum avu o tresărire inedită de ură deschisă care-i devastă fața". Afectarea, contrarierea, încruntarea sau satisfacția imperceptibilă la adulare pun în mișcare mușchii faciali ai lui Pomponescu într-o gamă de reacții pe care Călinescu le notează nuanțat. Fizionomia lui Hagienuș, cu „pielițele obrajilor căzute prin îngrășări și slăbiri alternative", poate sugera labilitatea tipului și patetismul său

fizionomic, iremediabil comic. Într-o discuție mintală pe care Ioanide o întreține cu doamna Ioanide, arhitectul emite o judecată de valoare categorică asupra lui Gavrilcea bazat fiind tocmai pe aspectul fizic al acestuia: „În obrazul presărat cu furuncule supurante, în falca proeminentă de jos, în teșitura frunții, în ochii înfundați, în picioarele enorme, în privirea plină de bănuieli și în limbajul sărac și prudent citesc viitorul lui. Fata mea împerecheată cu o gorilă!". Evident, nu vedem numaidecît în G. Călinescu, prin intermediul lui Ioanide, un adept al teoriei lombroziene, dar putem distinge intenția sa de a face evocativ portretul fizic, de a semnifica moral și spiritual prin notarea aspectului exterior al personajului. Calitatea psihologiei fruntașului legionar, în ciuda ostentației firești a arhitectului, ni se dezvăluie just.

Fizionomia lui Dan Bogdan permite de asemenea definirea tipologică a unei întregi generații, generația de după Stănică Rațiu. Arivistul din *Enigma Otiliei* era un „exponent al umanității generațiilor lui, gălăgios, capabil de toate malignitățile, însă deschis la vorbă, formulîndu-și pe față admirațiile și ostilitățile". Prototipul acestei generații poate inspira oarecare încredere și, în orice caz, era mai inteligibil. Este, firește, generația unui climat politic și social relativ mai stabil, cînd burghezul și chiar micburghezul puteau avea mai acut sentimentul unei lumi a lor. Generația reprezentată de Dan Bogdan, la care „hieratismul gurii îi servea să cîștige timp", sau de Butoiescu, antreprenorul lui Ioanide, „cu reticențe și jocuri ale fizionomiei, ireprehensibile parcă", este generația constituită de „tipul placid, plin de rezerve mentale, supraveghindu-și toate cuvintele, în stare de tăceri monstruoase". E generația din preziua celui de-al doilea război mondial, suspicioasă și prudentă față de evenimente de natură a trezi angoase ca aceea a clasicistului Panait Suflețel.

Arta sociabilității lui Gaittany, „atavică" la un atare tip, — cum spune Călinescu, e sugerată în cea mai mare măsură de minuțiozitatea descrierii exterioare, a gestului, a atitudinii și a mișcării. Gaittany este, dacă-l excludem pe Hergot, cel mai tăcut dintre personajele sale. Tipul manifestă un înnăscut control al cuvîntului rostit, nu ține discursuri și participă la cozeria obișnuită cu un entuziasm al ținutei și al atitudinii. Refuzată de cuvînt, eloc-

vența devine la el un limbaj al mîinii, în stare să se exprime aproape noțional. „Cînd voia să indice excelența unei fapte — explică Călinescu — sau a unui om despre care se vorbea, făcea cu mîna o spirală ascensivă. O spirală, întoarsă, descensivă, însemna discreditare. Dacă cineva cînta la pian, Gaittany își lăsa capul cu ochii închiși pe speteaza scaunului, extaziat și plin de o fericire teatrală, și cu degetele mîinii drepte în vînt schița gestul execuției pe claviatură. Avea grijă totuși să consulte impresia generală și de era favorabilă atunci, brusc, spirala își muta direcția de la septentrion la meridian". Notațiile, firește, frizează caricaturalul, dar ele fixează în fond mecanicul atitudinii și al gestului fizic. Sociabilitatea lui Gaittany înseamnă o suită de automatisme ale comportamentului, care îl definesc. Gaittany e văzut cu precădere exterior, e descris pantomimic, de unde și nota caricaturală, totuși de fină ironie. Această descriere a mișcării și a comportamentului ne edifică asupra structurii și logicii sufletești a tipului și oferă indicii elocvente despre natura sa morală. De pildă, modul de circulație al personajului devine el însuși expresiv, fiind o consecință firească a maniei mondene pe care o are Gaittany : „Problema vehicolului decidea la Gaittany de viață și de moarte. Nu poseda personal nici trăsură și nici automobil (asta fiindu-i «mizeria» principală), n-ar fi mers pe jos însă pentru nimic în lume. De fapt, consimțea a face cîțiva pași pe jos, într-o scurtă promenadă, apoi deodată, zărind o trăsură, aproape impacient, făcînd bezele și salutări îmbietoare cu mîna, o oprea și se urca în ea. Acolo sus, răsturnat pe perne, Gaittany lua o poziție sigură de sine, ironic distantă față de pietoni, chiar disprețuitoare".

În genere, G. Călinescu nu indică decît rareori statura personajelor. Știm, de pildă, despre Pomponescu că e înalt, cu un fizic impunător, chiar atletic, căruia o ușoară încovoiere a „șirei spinării", „reclamată parcă de nevoia adaptării la cubajul camerelor", nu putea să-i diminueze prestanța. Acest fizic, robust în aparență, ascunde însă fragilități contrastante. Pomponescu e crescut „în vată" ; total infantil în disciplina elementară a traiului, el trebuie să fie dădăcit. Are o spaimă feminină față de violența fizică. Toate acestea pot indica lipsa voinței și a tonusului moral. Despre Gavrilcea, Călinescu notează că

e de statură „mijlocie", deci nu înalt, și putem bănui că Gonzalv Ionescu, Panait Sufletel, Conțescu, Bonifaciu Hagienuș și chiar Ioanide sînt de înălțime medie sau submedie. Ar fi posibil să desprindem de aici sugestia tipologic-fizică, teoretizată uneori de psihologi, că în genere monomanul și arivistul, volitivi prin excelență, nu sînt de statură înaltă. Oricum, Călinescu nu dezice această clasificare, ci, dimpotrivă, pare s-o confirme.

Autorul *Scrinului negru* este un subtil înregistrator al atitudinii indivizilor în grup. Nu e vorba, firește, de o sondare a psihologiei colective în sensul lui Rebreanu, ci de notarea amănunțită a detaliului individual și a gestului caracteristic într-o suită a atitudinilor. Descrierea unui grup comportă, în genere, o viziune de pictor atent, și Călinescu se recomandă el însuși ca atare : „Asistența la rîndu-i prezenta un aspect vrednic de pana unui pictor. Hangerloaica luase o poză solemnă, privind în direcția tavanului. Șerica își pusese coatele pe genunchi și obrajii în palme, lăsînd să i se vadă inelul cu sardoniul galben, regele Vahtang se răsturnase pe spate, picior peste picior, ridicînd barba forfecată în sus, Antoine Hangerliu ședea, dimpotrivă, drept și stînjenit, cu ochii în dușumea, madam Valsamaky-Farfara, înclinînd capul într-o parte, făcea să-i curgă pletele de un alb imaculat [...]". Pasajul nu reprezintă un accident în proza sa. Iată un alt pasaj de aceeași virtuozitate în notarea atitudinii individuale într-un grup : „La sosirea lui Ioanide se produse o oarecare mișcare neobișnuită, schimbări misterioase în priviri. Gaittany păru arhitectului alarmat în felul său subtil, iar Pomponescu rigid. Totuși i se dădu lui Ioanide cu toată ceremonia un loc la stînga lui Pomponescu, pe o latură în fața Ioanei care ședea în partea cealaltă. Așezat la locul său, în vreme ce chelnerii începeau să aducă întîiele elemente ale cinei, Ioanide făcu o revizie fugitivă a fizionomiilor. Gulimănescu îl privea cu o mare curiozitate, cu nuanță de satisfăcută compătimire, așa cum îi era obiceiul ori de cîte ori cineva se află într-o dificultate reală sau presupusă, Sufletel se sălta mereu pe scaun fixîndu-l cu complicitate, Hagienuș rîdea cu fălcile tremurînde, ceilalți manifestau un fel de seriozitate chibzuită". Atitudinile astfel particularizate au în vedere linia morală dominantă, evocînd-o și exprimînd-o.

Personajele lui G. Călinescu îmbătrînesc, resimțind procesul de involuție într-un mod caracteristic fiecăreia dintre ele. Cele mai realizate portrete nu vizează personaje de vîrstă tînără, ci pe cele de vîrstă medie și, mai frecvent, peste vîrsta mijlocie. Fenomenul are o justificare. Monomanul și arivistul intelectual, aristocratul chiar, nu prezintă interes pentru G. Călinescu decît la o vîrstă adecvată, a stratificării adînci, presenile, cînd acționează automatismele, ticurile de comportament și un univers ideatic consolidat. Costache Giurgiuveanu tînăr nu poate fi conceput, după cum Hagienuș, Panait Sufletel, Pomponescu, Gonzalv Ionescu etc. ar apărea inexpresivi într-o tipologie incipientă. Viziunea clasică a autorului refuză să abordeze omul în devenire, în transformare psihologică, și Jim din *Cartea nunții*, intelectualul în formare nu are propriu-zis un portret, deși ca personaj e bine conturat. Portretul fizic se adaptează acestei particularizări. Notația exterioară urmărește cu predilecție chipul matur și decrepit, mai expresiv pentru Călinescu în sens artistic decît fața tînără. Sultana, Ioana și toate femeile care intră în orbita erotică a lui Ioanide nu sînt fixate într-un portret prin detalii directe și concrete, fiind descrise sublimat prin judecăți ce aparțin lui Ioanide, potrivit concepției autorului că „femeia se obiectivează în mintea bărbatului". De aceea portretele lor nu sînt atît fizice, cît mai ales de temperament și de atitudine. „După cele mai vibrante colocvii — arată Călinescu impresia lui Ioanide —, Ioana se depărta cu un calm glacial, ca după recitarea unui rol. Era imposibil a citi vreo decizie în privirile ei. Un astfel de stil apatic excita dealtfel în cel mai mare grad și dădea timizilor impresia unor dificultăți invincibile, cu toate că în realitate abordarea Ioanei era foarte facilă. Bineînțeles pentru cine avea acest curaj". În aceasta consta și forța Ioanei : „de a speria și a da chinuri morale".

Îmbătrînirea, devenită mod de a caracteriza, e elocventă prin simpla observare a fizicului și a vestimentației. La Hagienus, involuția devine comică și neglijentă. În crepusculul vieții, tipul apare „senil și pitoresc". Fălcile i se umflau — arată Călinescu — sau dezumflau după gradul de adipozitare, urechile se blegeau, părul se rărea vizibil, cu tendința de a rămîne ca un tiv numai la ceafă,

unde era lăsat să crească în neregulă. Hainele și pantofii lui Hagienuș nu mai aveau nici o formă. Încolo Hagienuș nu era de loc neconvenabil, se rădea cu grijă, făcîndu-și fața lustruită ca porțelanul pe porțiunea care nu cădea în falduri și avea în toată ținuta o corectitudine". La Pomponescu, procesul involutiv are un alt regim. Ministeriabilul adoptă față de îmbătrînire o subtilă rezistență, avariile timpului fiind la el lente, aproape imperceptibile. El cultivă cu asiduitate autoconvingerea solidității și a sănătății corporale : „Nu se văita vreodată de dureri fizice, nu lua posturi de infirm și nu conversa deloc despre boli". Stasul ținutei, al vestimentației sale este unul de constanță, variația fiind minimă, insesizabilă, ceea ce trădează o anumită politică față de timp, pe care Călinescu o motivează cu finețe : „ceea ce atrage atenția asupra îmbătrînirii unui individ este metamorfoza vestimentară. Femeile care se simt bătrîne renunță de bunăvoie la orice rezistență și-și fac o uniformă voluntară de senile. Bătrînii pun vată în urechi, ies cu pardesiu în mijlocul verii și-și compun o facies de valetudinari". Bineînțeles, Pomponescu refuză cu o cochetărie inteligentă și de mare corectitudine această capitulare : „luînd ca bază o vîrstă rezonabilă de maturitate, Pomponescu (evitînd juvenilizarea) păstra o ținută invariabilă, preferînd de obicei haina neagră. Acum Pomponescu adoptase mici retușări. Părea evident că-și vopsea mustața, purta apoi haine mai variate în ton, admițînd griul și tabacul. Se ferea totuși de stridențe, de tăietura prea acuzată la talie. Statura sa impozantă tolera o anume studiată neglijență. De pildă, Pomponescu nu punea la gît o cravată prea bătătoare la ochi, cel mult aborda din cînd în cînd un papillon cu buline albe, mărunte. Își schimba hainele des, fără să pară afectat, din cauză că deosebirea dintre costume era imperceptibilă, atît cît să trădeze o schimbare generală de ton. Sub nici un cuvînt Pomponescu n-ar fi ieșit neras și nici în casă nu era surprins astfel. Se putea afirma că nimeni n-a văzut cum crește barba lui Pomponescu. De asemenea, părul îi era în permanență tuns, era exclus să-i poată cineva zări măcar întîmplător fire de păr crescute mai lung la ceafă sau la urechi. Fără să folosească vreun parfum violent de uz feminin, Pomponescu își avea hainele impregnate cu o mireasmă discretă, cu nuanțe de

ambră și de garoafă. La piept o batistă albă, imaculată, era nelipsită“. Pasajul acesta cam extins, dezvăluie nu numai acuitatea, precizia și elocvența observației, ci și marea capacitate ironică a lui Călinescu, întemeiată aici pe supralicitarea detaliului și a nuanței. În acel „nimeni nu a văzut cum crește barba lui Pomponescu“, ironia ia o notă admirativă față de această disciplină exterioară complicată, de pedanterie conștientă, pe care o practica ministeriabilul.

În acest stadiu al „instinctului de grijă corporală“, deviațiile și ieșirile din notă pot anunța furtuni în psihologia personajului, și Călinescu va folosi amplu notația exterioară pentru a sugera criza morală care avea să-l ducă pe ministeriabil la sinucidere : „Pomponescu, care nu ieșea niciodată din dormitorul lui nebărbierit, nici spre a da la o parte cortina de velur dinspre madam Pomponescu, ședea acum zile întregi neras. Firele de barbă în care negrul se amesteca cu albul îi acopereau fălcile și-i dădeau un aer speriat“. Revoluția modului său de a fi exterior poate produce derută, ca o încetare a unui regim de viață obiectivat : „În mod normal Pomponescu, chiar dacă nu ieșea din casă, posedînd o vastă recuzită vestimentară, se schimba de cel puțin două ori pe zi, întrucît salonul, anticamera și biroul lui reprezentau locuri de exibiție. Dimineața apărea cu un costum de ținută zilnică, la prînz, dacă reținea pe cineva își punea un sacou negru cu cravată adecvată, schimbîndu-și de asemeni batista, la cinci își arbora smokingul tivit. Astfel de mutații în toaletă le practica Pomponescu chiar dacă n-ar fi fost decît cu Pomponeștile, ba chiar și singur. Acum pentru întîia dată fu văzut ieșind din dormitor cu o haină de casă de molton pe care n-o folosea decît spre a trece la camera de baie. Cum era neras, produse puțină spaimă subretei, care nu-l recunoscu“.

De mare sugestie și aplicație portretistică este notarea procesului involutiv la madam Valsamaky-Farfara. Urmărirea acestui proces are ceva homeric, dar și note de un comic savuros prin minuțiozitatea amănuntului indiscret, acoperit de mimarea cu gravitate a rațiunilor tactice încercate succesiv de personaj, ca în exemplul : „lupta dramatic cu o îmbătrînire accelerată“. Manevrele tactice de a masca involuția devin unica preocupare a personajului,

sugerînd nu atît tragicul îmbătrînirii, cît ridicolul tragic al facilității morale și al atitudinii : „Deși părul ei era intact, începea a-i albi așa de vertiginos încît vopsirea nu era în stare să înece năvala albului. După două săptămîni, un strat de zăpadă se vedea la baza părului excesiv de roșcat în ton roșu venețian. Afară de asta, o persistență peste o anume vîrstă a negrului în materie capilară produce un contrast neplăcut cu coloritul pielii, întocmai ca o lumină violentă de soare peste un peisaj de ghețuri. Un om e mai tînăr cu păr alb, drapat peste o față expresivă, decît cu o capelură juvenilă semănînd a perucă. Fiind o femeie de tact, madam Valsamaky-Farfara dispăru cîtva timp din cercurile mondene, apoi reapăru cu o coafură albă bătînd în violet, asemeni valurilor mării care capătă două nuanțe după refracția luminii. Părea a avea o perucă de fantezie făcută din mătase, ceea ce-i dădea chic și un aer mai tînăr". Madam Valsamaky-Farfara, dezavantajată de sex și lipsită de gustul rezonabil și senin, cu evitarea ridicolului, pe care-l avea Pomponescu, străbate o veritabilă odisee a senectuții feminine. Nimic nu poate domoli și ascunde progresia îmbătrînirii. Călinescu inventariază cu plasticitate și cu o remarcabilă competență vestimentară feminină întregul arsenal de luptă cu timpul folosit de eroină. Rochiile, mătasea, catifeaua, stofa, marochinul, bijuteriile, fildeșul, chihlimbarul, nasturii de metal sau de lemn etc., lasă o impresie de artificiu gros, sub care structura corporală dispare cu totul, hărăzită neantului. Toată arta femeii bătrîne, care, datorită educației mondene și superficialității morale, nu vrea să se recunoască ca atare, constă în a ascunde pentru alții ravagiile timpului asupră-i. Nota satirică călinesciană irumpe din considerarea tuturor rațiunilor tactice ale eroinei și din notarea cu precizie și din multiple unghiuri a efectelor ineficiente ale aplicării acestor manevre. „Expunerea gîtului — arată autorul — constituie o problemă grea pentru madam Farfara din cauza încrețirii excesive a pielii. Acoperirea cu gulere pe balene era un procedeu perimat, recomandabil cel mult pentru octogenare în ultima fază a decrepitudinii. Madam Pomponescu-mamă folosea acest truc. Madam Farfara eliminînd decoltajul începu a purta coliere scurte, de mai multe ori învălătucite, din bile de os, fildeș, chihlimbar, după nuanța rochiei. Ca să nu a-

tragă atenția asupra prăbușirii mamelelor, își acoperea umerii cu colerete, luînd proporții de mici pelerine făcute din dantelă ori alte materiale. Mijlocul și-l încingea cu cordoane late de marochine, mușama fină, catifea, după cum era moda, strînse cu mari catarame. Bluzele, rochiile și le închidea cu clipse voaiante de metal sau nasturi de lemn ori cristal, astfel încît ochiul aluneca asupra suprafeții minerale a îmbrăcăminții".

Indicația vestimentară și fizică devine în *Scrinul negru* de o deliberată consecvență îndeosebi la descendenții aristocrației. În noua situație creată de revoluție, acești descendenți „au adoptat fără convulsiuni costumul teatral de cerșetor", și, ca atare, G. Călinescu va marca întotdeauna, cu o deosebită precizie plastică această indecență acceptată. Elementul „mizeros" în vestimentație, accentuat pînă la ultima limită, se asociază cu obiecte care amintesc vechea distincție la un mod vetust. Pentru acești „profesioniști" ai talciocului, îmbrăcămintea, în orice stare, nu este compromițătoare. Mai întîi, ea constituie o sursă de existență, și Costică Prejbeanu „își punea marfa pe dînsul. Cînd unui client îi convenea haina, nu pregeta s-o scoată de pe el și s-o ofere". Ținuta de cerșetor, în fond un indiciu de adaptabilitate labilă, are însă temeiul unei perversiuni orgolioase, aceea „de a trece printr-o criză istorică", cum spune Ioanide. La un personaj ca prințul Valentin de Băleanu, prelatul catolic, această adecvare a îmbrăcămintei apare mai puțin netă, datorită cerinței eclesiaste : „Pălăria, sutana, pantofii se învechiseră, dar prelatul le curăța cu zelul cu care o pisică își linge blana și apărea mereu sclivisit, foșnitor și de o smerenie studiată". La Charles-Adolphe Vasilev-Laskaris, îmbrăcămintea este șocant mizeră : „[...] Purta șapcă și un palton cadrilat, rezultat din întoarcerea pe dos a unei stofe cu două fețe, iar în picioare galoși întorși pe dos, puși de-a dreptul, fără ghete, și legați de labe cu șireturi ca să nu cadă". Zenaida Manu, la rîndul său, „avea înfățișarea fără echivoc a unei cerșetoare curate. Paltonul de pluș era cusut într-un loc cu un petic mare de stofă de altă nuanță, ciorapii erau vizibil încăputați, o pălărie cloș îi cădea peste ochi". Imaginea de decrepitudine și de vetust este sugerată și prin caracteristici fizice. Vasilev-Laskaris are obrajii „roșii și solzoși din cauza unei cuperoze

ce trăda vîrsta matură și un trecut de plăceri". Zenaida Manu, deși cu „tenul curat al unei călugărițe", avea „două guși flasce și suferea de o trombolenţă a gîtului, care o făcea să-și clatine necontenit capul". Actul fizic elementar, modul de a mînca și mastica pot furniza efecte plastice de atmosferă și de psihologie. Ceremonialul prînzului în „casa cu molii", descris pantomimic, diferențiat, dar și cu sugestii acustice, constituie un nou prilej de evocare a decrepitului încorporat ritualului festin : „Tăcuţi ca niște călugări în trapeză, toţi comesenii mînuiau lingurile între farfurii și gură, pe diferite grade de înclinaţie deasupra mesei. Clipoceala tacîmurilor, zgomotul de sorbire se amestecau cu hîrîitul pendulei, al cărei lanț se prăbușea vizibil la răstimpuri. Silvestru ţinea capul aproape deasupra farfuriei și înghițea supa în mișcări repezi, dezordonate, privind-o cu dușmănie și ștergîndu-și din cînd în cînd barba udată. Tanti Mali își păstrase dimpotrivă și pe scaun perpendicularitatea de plop și sorbea lent, cu satisfacţie, conţinutul lingurii, frecînd apoi de cîteva ori falca de sus asupra celei de jos, ca să biruie în dinţii galbeni și mari duritatea boabelor de orez. Tanti Magdalina și tanti Fira înghiţeau lacom și îmbujorate la faţă bucăţile de pîine pe care le lăsaseră să se umfle ca niște bureţi în zeama din farfurie. Numai Ghenca rămăsese galbenă și aspră în faţa farfuriei și scuturînd lingura, lua în ea, farmaceutic, cantităţi mici de lichid, pe care îl sorbea fără acustică, încet, obiectiv, protocolar".

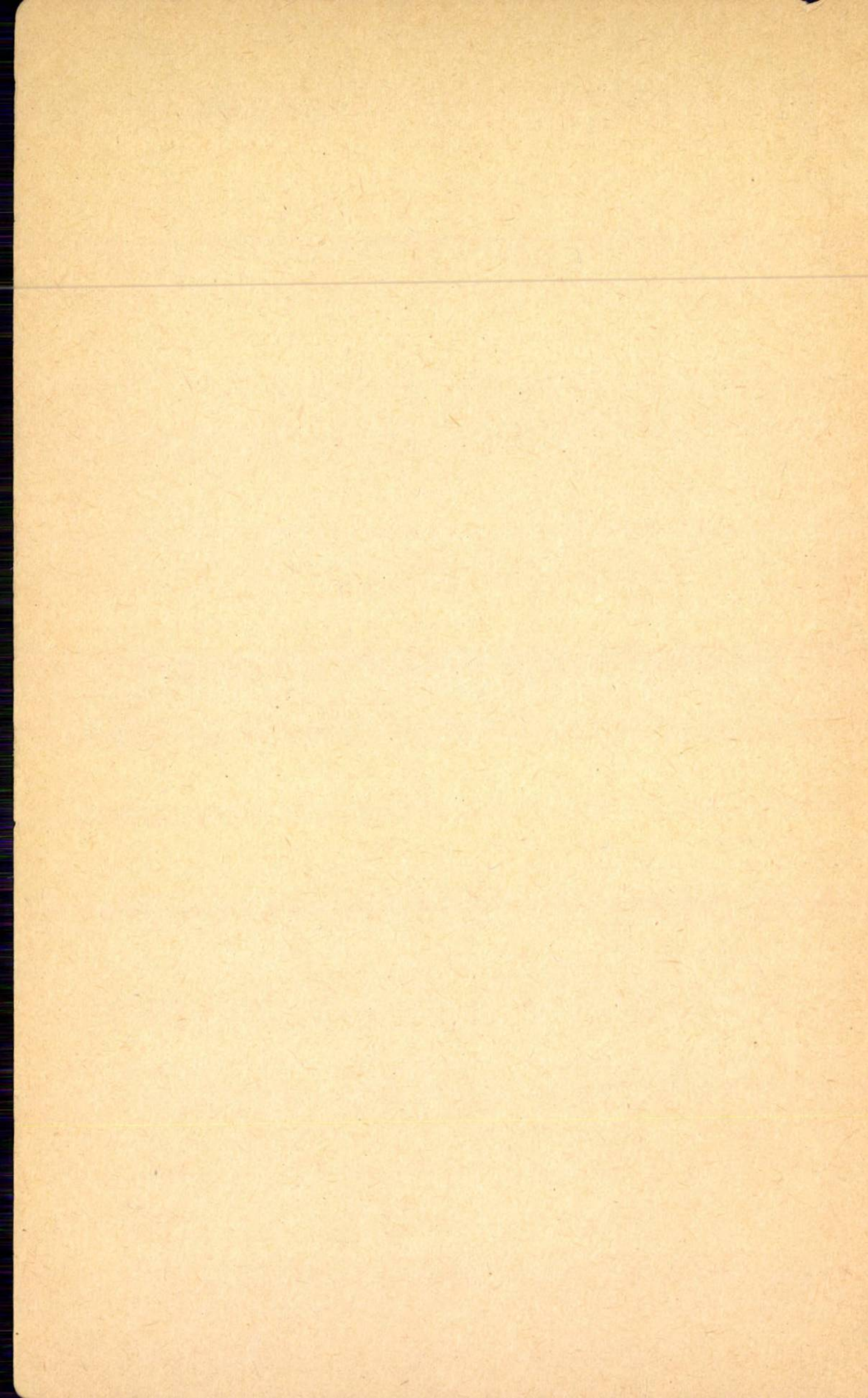
Dacă Silvestru e total în afara evenimentului alimentaţiei, pentru tanti Mali, tanti Magdalina, Fira și Ghenca ritualul mesei devine evenimentul capital de fiecare zi, asupra căruia senilele se concentrează cu voluptate. Impresia lui Jim, spectatorul acestei scene, deși extinsă și ilustrată grotesc, e totuși firească : „De greaţă, văzu noroi în toate farfuriile. Porci mari loveau cu rîtul în tinicheaua unor găleţi din care curgeau lături cu coji de pepeni. Un mascul mare ședea îngropat cu pîntecul în noroiul unui șanţ, și rîtul lui sforăitor de mulţumire scotea bășici groase deasupra mocirlei. Jim vîrî lingura silnic ca-ntr-o troacă în restul răcit al supei, și sub imperiul asociaţiei de imagini o părăsi definitiv acolo".

Suprapreţuirea evenimentului culinar și apetitul voluptos pentru mîncare chiar la o femeie nu dau întotdea-

una o impresie neconvenabilă. Suava Erminia, despre care Ioanide credea cu cîţiva ani mai înainte că „nu mănîncă, trăind din sorbirea cîtorva picături de apă“, avea în fond pasiuni de gurmandă. Totuşi gestul pofticios la ea nu-i contrazice eterismul : „Erminia mînca abundent la masă, chiar cu oarecare lăcomie de copil, plecîndu-şi capul deasupra farfuriei. Felul îngrijit cu care mînuia tacîmurile, gesturile supravegheate şi discrete, distrăgeau atenţia celor de faţă, mai ales că se ridica des pentru a inspecta bunul mers al serviciului. Erminia semăna mult cu o călugăriţă rumenă, căreia olandele scrobite din jurul capului şi obrajilor dau ebanpoidului un aer îngeresc“.

Descrierea exterioară a personajului, portretul şi gestul fizic tind să depăşească, prin minuţiozitate şi uneori prin expresivitate, maniera balzaciană. Personajul ni se dezvăluie la G. Călinescu ca un univers luminat pe toată orbita sa şi în care elementul de particularitate intimă, urmărit cu o asiduitate clinică, exprimă sugestiv generalul moral şi spiritual. Ridicînd arta portretului în proza românească la treapta superioară a analizei subtile, de mare finalitate şi reprezentare caracterologică, G. Călinescu se apropie, într-o bună întindere a prozei sale, de marile valori proustiene. Tematic vorbind, efortul său poate fi considerat unul de mai mare dificultate, chiar dacă el a fost tradus inegal din punct de vedere artistic. *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* surprind o lume nu numai cu năzuinţa adaptării la *timpul* ei, ci şi cu devenirea ei într-o perioadă a istoriei care nu-i mai aparţine. Pe de altă parte, fiziologia automatismului monomanic la intelectuali, zugrăvită magistral de G. Călinescu, îl poate recomanda, cum s-a mai spus, în literatura universală ca o notă de originalitate. E destul pentru ca să considerăm arta sa portretistică nu numai un *summum* calitativ în literatura noastră, ci şi o reală contribuţie în sfera universală.

CUPRINS



În loc de prefață 5
I. G. Călinescu și problemele romanului 9
1. Discuții și polemici 9
2. Romanul în gîndirea estetică a lui G. Călinescu . . 16
II. Romanele 37
1. Începuturi 37
2. *Cartea nunții* — romanul antinomiei viață și nonviață 39
2.1. Un poem al actului marital 47
2.2. Vocația epică 52
3. O creație epică împlinită : *Enigma Otiliei* . . . 54
3.1. Ecouri în critica vremii 55
3.2. „Sîntem totuși departe de Balzac“ 63
4. *Bietul Ioanide,* sau romanul problematicii intelectuale 82
4.1. Geneză-receptare în contemporaneitate . . 82
4.2. G. Călinescu față de personajele sale principale 90
4.3. G. Călinescu și tragicul condiției intelectualului . 94
4.4. Geniul ca erou epic 98
4.5. Ficțiune și realitate socială în situația intelectualului 103
4.6. Ioanide și „tema constructorului“ 106
4.7. Nonintelectualitatea intelectualului 112
5. *Scrinul negru,* sau moartea fără glorie a unei clase. 119
5.1. Meandrele receptării critice 119
5.2. Imaginea caricaturală a aristocrației . . . 124
III. Arta construcției epice. Portretul moral 140
1. Portret și desfășurare epică 140
2. Portretul moral 151
3. Timpul ca dimensiune și mijloc 170
4. Descrierea exterioară a personajului 180



Lector : IORDAN DATCU
Tehnoredactor : ION GHICA

Bun de tipar 12.V.1980
Coli ed. 11,38 Coli tipar 12,25



Tiparul executat sub comanda nr. 5546 la
Întreprinderea poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
Republica Socialistă România

Lei 6,00